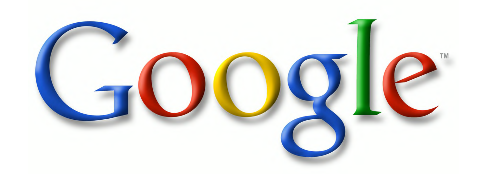


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

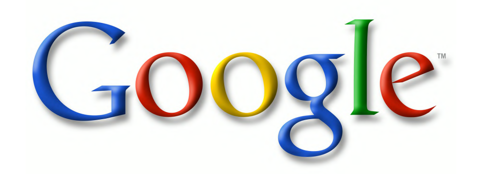
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

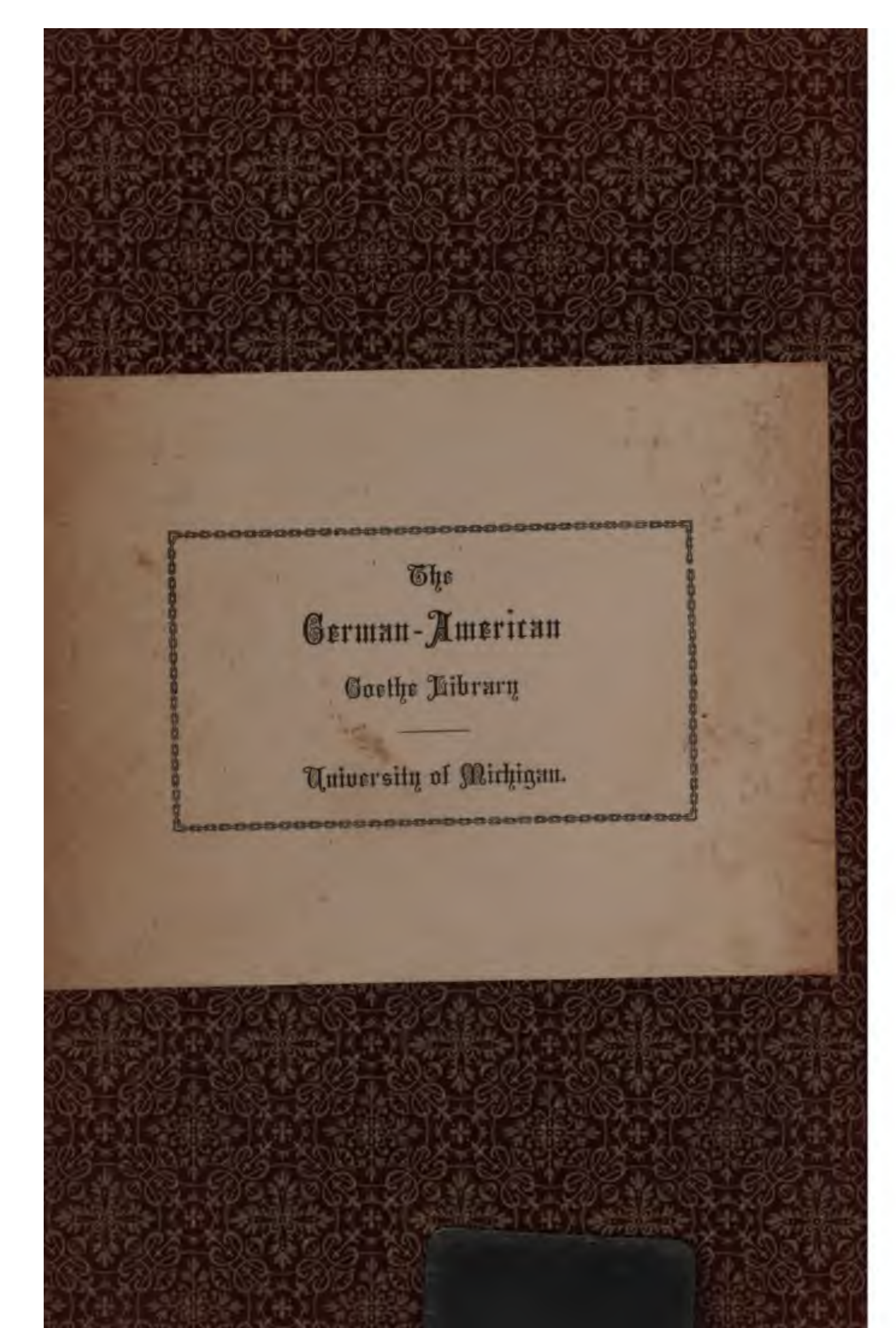
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

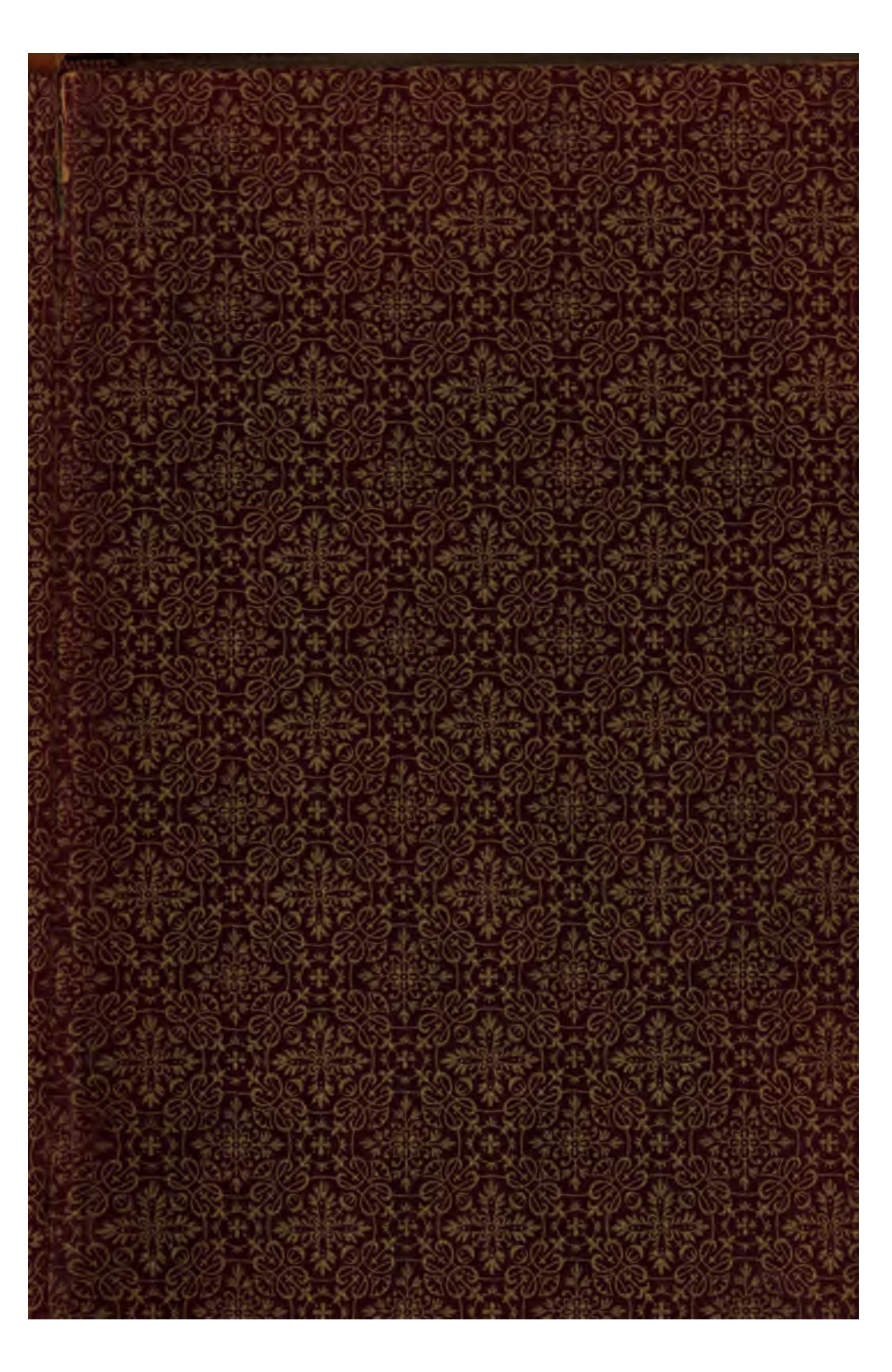
+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.




The
German-American
Goethe Library
University of Michigan.



838
G6
F20
S382

Hermann Schreyer,

Goethe's Faust.

28025

Goethe's Faust

als einheitliche Dichtung erläutert
und verteidigt

von

Hermann Schreyer,
Dr. phil., Professor zu Pforta.

Halle a. S.,
Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
1881.

Vorwort.

Goethes „Faust“ als einheitliche Dichtung erläutert und verteidigt — dieser Titel dürfte den Standpunkt der vorliegenden Schrift innerhalb der Faustlitteratur mit genügender Deutlichkeit bezeichnen, so daß ich mich hier im Vorwort über die Veranlassung und Tendenz des Buches kurz fassen kann.

Es soll die Frage erörtert werden, ob wir in der Faustdichtung Goethes ein poetisches Kunstwerk besitzen, das, nach einem einheitlichen Plane geschaffen, von einer Idee beherrscht, sich mit allen seinen mannigfaltigen Teilen zu einem harmonischen, in sich widerspruchsfreien Ganzen zusammenschließt, oder ob diejenigen recht haben, welche behaupten, daß das Werk nur in einzelnen Abschnitten auf uns zu wirken vermöge, während das Ganze als solches der Einheit entbehre und bei seinen vielfachen inneren Widersprüchen und dem Mangel einer gleichmäßig fortschreitenden Handlung den Namen eines Kunstwerks nicht verdiene.

Diese Frage hat grade in den letzten Jahren ein erhöhtes Interesse gewonnen nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für die weiteren Kreise des gebildeten Publikums überhaupt.

In der wissenschaftlichen Forschung — soweit sie sich mit unsrer Dichtung beschäftigt — hat sich in der letzten Zeit ein entschiedner Umschwung vollzogen; an die Stelle der früher überwiegenden philosophisch-allegorischen

Auslegung ist die historisch-kritische Forschung getreten. Während man früher mit Vorliebe darauf ausging, den Ideeengehalt des Werkes zu entwickeln, und dabei vielfach übersichtig über das wirklich Vorliegende hinwegsah und in Verfolgung eigner Ideeen und Theorieen der Dichtung Gewalt anthat, vor allem ihre poetische Form verkannte und mißachtete, ist man jetzt vorzugsweise bemüht, die historische Entstehung der eigenartigen Schöpfung zu erforschen, ihr allmähliches Wachsen und Reifen vom ersten Entwurf bis zur späten Vollendung zu verfolgen, die feinsten Beziehungen zu den Erlebnissen und zu der geistigen Entwicklung des Dichters selbst aufzuspüren und darzulegen.

Ich bin weit davon entfernt, den hohen Nutzen dieser Betrachtungsweise der Dichtung leugnen zu wollen. Besonders bei einem Dichter wie Goethe, bei welchem Leben und poetisches Schaffen aufs innigste verbunden und ineinander verwoben sind, werden sich durch diese Methode schöne Resultate erzielen lassen. Doch scheint es mir an der Zeit zu sein, vor einer einseitigen Verfolgung dieser Methode und vor einer Überschätzung ihrer Resultate zu warnen — wenigstens was ihre Verwertung für die Erklärung der einzelnen Werke angeht. Indem man in der Dichtung immer in erster Linie den Dichter sucht, hat man, wie mir scheint, vielfach vergessen, daß jedem echten Kunstwerk doch ein selbständiges Leben zukommt, daß es, nachdem es sich von dem schaffenden Geiste des Künstlers losgerungen, ein eignes Dasein führt, für sich etwas bedeuten, für sich allein verständlich sein will und muß.

Ich will, um darzulegen, was ich meine, hier nur ein Beispiel anführen. Es ist unbestreitbar, daß Goethe in seinem „Torquato Tasso" zu einem guten Teil seine eignen Lebenserfahrungen, seine innersten Empfindungen und Erkenntnisse niedergelegt hat, und doch würde man fehl gehen, wenn man bei der Erklärung und Würdigung seines Werkes in erster Linie von diesen geheimen Bezügen

zwischen Schöpfer und Schöpfung ausgehen, hinter den poetischen Gestalten immer die wirklichen Persönlichkeiten, hinter den dargestellten Verhältnissen die des Dichters und seiner Umgebung suchen wollte. Poetisch empfunden, als Kunstwerk gewürdigt kann der „Tasso", wie jedes Erzeugnis der Poesie, nur werden, wenn man dem Dichter unbefangen in seine Phantasiewelt folgt und nur die Gesetze seiner Kunst als Maßstab an das von ihm Geschaffene anlegt.

Somit scheinen mir die Ergebnisse der historisch-kritischen Forschung doch mehr der Erkenntnis des Dichters in seinem Werden und Schaffen, als dem Verständnis und der richtigen Beurteilung der einzelnen Dichtung zu gute zu kommen.

Was nun insbesondere Goethes „Faust" angeht, so hat die historische Kritik sich hier bereits arge Mißgriffe zu schulden kommen lassen. Indem sie sich bemüht hat, für jeden einzelnen Abschnitt der Dichtung die Entstehungszeit und die näheren Beziehungen zum Leben des Dichters nachzuweisen, hat sie den inneren Zusammenhang des Werkes selbst vielfach außer acht gelassen und zuletzt gradezu geleugnet. Wunderbar wäre es ja freilich, wenn eine Schöpfung, die den Dichter fast während seines ganzen Lebens beschäftigt hat, nicht die Spuren dieser langen Entstehungszeit in mancherlei Unebenheiten an sich trüge. Gewiß ist es die Aufgabe des Forschers, auf solche Unebenheiten zu achten und ihre Bedeutung zu prüfen. Aber es ist auch seine Pflicht, sorgfältig zu erwägen, ob ein wirklicher Widerspruch vorliegt und wie weit er etwa die Einheit des Ganzen gefährdet. Leider ist man bei dieser Untersuchung vielfach nicht mit der nötigen Vorsicht und Zurückhaltung zu Werke gegangen. Man hat einzelne Aussprüche und ganze Scenen, die auf den ersten Blick nicht zusammenzupassen schienen, für völlig unvereinbar erklärt, während doch eine größere Vertiefung in den inneren Zusammenhang der Dichtung zeigt, wie sie

sich sehr wohl mit einander vertragen, ja wie sie sich gegenseitig als Ergänzung fordern. Man hat von einer völlig abweichenden Darstellung derselben Persönlichkeit in den verschiedenen Abschnitten, von mehreren sich direkt widersprechenden Entwürfen des Dramas, ja gradezu von einer alten und neuen Faustdichtung geredet und diese Annahme durch Hypothesen gestützt, deren Hinfälligkeit bei sorgfältiger Prüfung sofort zu tage tritt. Wenn wir bei Kuno Fischer (Goethes Faust, 1878) Behauptungen lesen, wie die im zweiten Teil unsrer Schrift S. 376 f. zusammengestellten, wonach die Grundrichtung der einzelnen Teile der Faustdichtung „sich schnurstracks zuwiderliefe" und die Einheit der Handlung wie der Charaktere nicht einmal in den Grundzügen festgehalten wäre, und wenn Julian Schmidt (in den Preuß. Jahrbüchern, April 1877) offen die Frage, ob Goethes „Faust" ein Kunstwerk sei, verneint, so ist es doch wohl an der Zeit, noch einmal die Einheitlichkeit der Dichtung einer gewissenhaften und eingehenden Prüfung zu unterziehen.

Dies erscheint um so notwendiger, als die Behauptungen der erwähnten negativen Kritik als unbestreitbares Resultat der Wissenschaft Anerkennung fordern und selbst bei besonneneren Forschern wenigstens teilweise Billigung gefunden haben. Allerdings hat es auch an Widerspruch nicht gefehlt, und Männer wie von Loeper, Düntzer, von Oettingen, Schröer sind den Hypothesen Fischers mit mehr oder weniger Entschiedenheit entgegengetreten. Ich selbst habe als einer der Ersten in meinem Aufsatz „Zu Goethes Faust" (in den Jahrbüchern von Fleckeisen und Masius, 1879, S. 347 — 52 und besonders S. 386 — 92) gegen die übereilte Art protestiert mit welcher man über ein herrliches Kunstwerk abgeurteilt und es in ein wüstes Konglomerat widerstreitender Elemente aufzulösen versucht hat. Das vorliegende Buch erstrebt nun eine eingehende und möglichst abschließende Untersuchung dieser Streitfrage, deren Wichtigkeit bei der

hervorragenden Stellung des Goetheschen „Faust“ in unserer Litteratur in die Augen springt.

Einen besondren Antrieb zu dieser Arbeit erhielt ich durch die Wahrnehmung, daß auch das größere Publikum der Gebildeten überhaupt der Frage, ob der „Faust“ Goethes als eine einheitliche Dichtung, als ein in sich abgeschloßnes Ganzes aufzufassen sei, immer lebhafteres Interesse zuwendet.

Lange Zeit dachte man, wenn von „Faust“ in den Kreisen der Gebildeten die Rede war, fast ausschließlich an den ersten Teil der Dichtung: er fand eifrige Leser und Bewunderer und bei der Aufführung ein teilnehmendes Publikum. Der zweite Teil blieb der Nation — wenn wir wenige Liebhaber ausnehmen, die sich die Mühe gaben, ihn zu studieren — fast gänzlich unbekannt: die Schwierigkeit des Verständnisses schreckte die meisten Leser zurück; eine Aufführung auf der Bühne wurde kaum versucht. Aber obwohl man die eigentümliche Dichtung fast nur vom Hörensagen kannte, so stand doch das Urteil über dieselbe fest; sie galt — und gilt Vielen noch heute — für dunkel und unverständlich, ja in der Hauptsache für mißlungen und verfehlt.

Es soll nicht geleugnet werden, daß einen Teil der Schuld an dieser Auffassung seines Werkes der Dichter selbst trägt, der in seiner Hinneigung zum Symbolisieren während seiner letzten Lebensjahre mehr als nötig in das Werk „hineingeheimnißt“ und dadurch die Erkennung der einfachen Grundlinien desselben selbst erschwert hat: schuldiger als er sind ohne Zweifel die Erklärer, die vielfach, anstatt das für den Zusammenhang Bedeutende hervor zuheben, ihr ganzes Interesse dem bisweilen wunderlichen Beiwerk zuwendeten und durch ihr irre führendes Deuten und Auslegen die Schwierigkeiten des Verständnisses nicht beseitigten, sondern vermehrten.

Darum war es für die Würdigung der Dichtung in weiteren Kreisen von höchster Wichtigkeit, daß man neuer-

dings — zunächst in Weimar, später auch in Berlin und anderen Orten — versucht hat, das ganze Drama in seinen beiden Teilen auf die Bühne zu bringen (vgl. hierzu Otto Devrient, Goethes Faust, für die Aufführung als Mysterium in zwei Tagewerken eingerichtet. Karlsruhe, G. Braun, 1877). Mag auch das Urteil über den Erfolg dieser Aufführungen noch je nach dem Standpunkt des Zuschauers sehr verschieden lauten: so viel haben sie unzweifelhaft gezeigt, daß auch der zweite Teil des „Faust" bei der Vorstellung dramatisches Leben erhält und daß es möglich ist, für das Ganze der Dichtung auch bei einem größeren Publikum Interesse zu erwecken.

Es ist unverkennbar, daß der Wunsch, Goethes „Faust" als einheitliche Schöpfung zu verstehen und zu genießen, seitdem immer weitere Kreise ergriffen hat; ich hoffe durch die vorliegende Schrift diesem Wunsche entgegenzukommen und den Zugang zum Verständnis der Dichtung von einer Seite zu erschließen, die bisher noch kaum ernstliche Berücksichtigung gefunden hat: ich meine durch den Nachweis ihres Charakters als einheitlichen Kunstwerkes, durch Aufdeckung ihrer poetischen Komposition, ihres dramatischen Aufbaus im Ganzen wie im Einzelnen.

Eine solche Betrachtung der Dichtung nach ihrem inneren Zusammenhang, die darauf ausgeht, genau festzustellen, wie weit der Grundplan der Dichtung das Ganze wie die einzelnen Teile beherrscht und durchdringt, die dessen Entwicklung bis in die einzelnen Scenen hinein scharf verfolgt, die die Einheit der Handlung sowohl wie der Charakterschilderung einer gewissenhaften und unbefangenen Prüfung unterwirft, hat bisher noch immer gefehlt; selbst das in vieler Hinsicht verdienstvolle Buch von Oettingens, das sonst entschieden für die Einheit der Dichtung eintritt, hat diese Aufgabe nicht mit voller Schärfe ins Auge gefaßt und namentlich die von der Gegenseite angeführten Gründe doch zu wenig berücksichtigt.

Die vorliegende Schrift nun will den Beweis, daß wir in Goethes „Faust“ in der That eine Dichtung von einheitlichem Charakter, ein echtes Kunstwerk besitzen, in doppelter Weise führen: einmal durch eine Erläuterung der Dichtung, welche die Einheit des Werkes aus diesem selbst nachweist, sodann durch eine ausdrückliche Verteidigung der Dichtung gegen die hauptsächlichsten Angriffe, die gegen ihre Einheit gerichtet worden sind.

Die Ausscheidung des kritischen Teils schien ratsam, weil die ausführliche Widerlegung der Gegner an jedem einzelnen Punkte die Darlegung des inneren Zusammenhangs der Dichtung zu häufig unterbrochen haben würde. Immerhin sind auch schon im ersten Teil meiner Schrift, der die Erläuterung des Dramas enthält, die entgegenstehenden Ansichten durchweg berücksichtigt und nur die eingehendere Polemik dem zweiten Teil aufgespart. Durch diese Einrichtung wurde zugleich erreicht, daß ich mich im zweiten (kritischen) Teil möglichst eng dem Gedankengang der besprochnen Forschungen anschließen, der Beweisführung und den Schlußfolgerungen der Gegner gerecht werden konnte. So werden sich hoffentlich die beiden Teile meines Buches gegenseitig ergänzen und stützen; ihr enger Zusammenhang wird dem aufmerksamen Leser nicht entgehen.

Bei der Ausarbeitung des Ganzen erkannte ich sehr bald, daß der erste, umfangreichere Abschnitt sich zu einem in gewisser Hinsicht vollständigen Kommentar des „Faust“ erweitern müsse, denn um den Plan der Dichtung als einen einheitlichen darzuthun und ihn in seiner Entwicklung bis in die einzelnen Scenen hinein zu verfolgen, war ich gezwungen, zugleich zu der Erklärung der Dichtung überhaupt Stellung zu nehmen und meine Auffassung derselben zu begründen. Indem ich die Besprechung solcher Einzelheiten, die nicht von wesentlicher Bedeutung für den Zusammenhang des Ganzen waren, den Ausgaben mit erklärenden Noten überließ, hielt ich es doch für nötig,

den Inhalt der Dichtung Scene für Scene zu entwickeln und die Beziehung der einzelnen Abschnitte unter sich und zum Ganzen überall genau nachzuweisen. So hoffe ich, auch abgesehen von der Verfolgung meines besonderen wissenschaftlichen Zieles, die Erläuterung der Dichtung zu fördern und auch denjenigen Lesern des „Faust", die, den Streitfragen der Wissenschaft fernstehend, nur eine Anleitung für die Gesamtauffassung der Dichtung und für ihr poetisches Verständnis suchen, eine willkommene Hülfe zu bieten. Von einer lebendigen Erkenntnis des Ganzen aus fällt ja häufig auch ein überraschendes Licht auf einzelne Stellen und Scenen, die sonst dunkel und schwierig erscheinen; während auch die gelehrteste Einzelerklärung leicht auf Irrwege gerät, wenn sie nicht die Hauptmomente, die den Fortschritt der Handlung und den Zusammenhang des Ganzen bedingen, scharf ins Auge faßt.

Aus dem Gesagten wird die Stellung meiner Schrift zu der bisher vorliegenden Faustlitteratur klar ersichtlich sein. Wenn ich auch im Wesentlichen zu dem von mir erstrebten Ziel meinen eignen Weg gegangen bin und meine Beweisführung vor allem auf selbständige Durchforschung der Dichtung zu stützen suchte, so habe ich doch andrerseits den bisher erschienenen Arbeiten über „Faust" eifrige Beachtung geschenkt und sie nach Kräften zu nutzen versucht. Allerdings war es mir nicht möglich, im erläuternden Teil die Ansichten meiner Vorgänger an jedem einzelnen Punkte ausdrücklich zustimmend oder ablehnend zu erwähnen, da dies meine Schrift zu einem bändereichen Werk hätte anschwellen müssen; nur bei Fragen mehr principieller Natur habe ich mir gelegentlich eine kritische Erörterung gestattet.

Von den neueren Auslegern gebührt ja Düntzer unstreitig die Anerkennung, das reichste Material zur Erklärung herbeigeschafft zu haben. In der Auffassung

der Dichtung stehe ich dem Standpunkt von Loepers am nächsten und hoffe, daß meine Arbeit nach verschiedenen Seiten hin eine Fortsetzung und Ergänzung der besonnenen Forschung desselben bieten wird. Auch mit von Oettingens Fausterklärung befinde ich mich vielfach in Uebereinstimmung, wenn ich auch den Versuch einer neuen, unvermeidlich willkürlichen Redaktion des Textes nicht billigen kann. Eine solche mag zum Zweck von Vorlesungen für bestimmte Kreise immerhin sich empfehlen: wer sich irgendwie ernstlich mit der Dichtung beschäftigt, wird sich den „Faust" nicht verstümmeln lassen und ihn fordern, wie er aus der Hand des Dichters gekommen ist.

Auf die Forschungen Kuno Fischers, W. Scherers und Schröers bin ich im zweiten (kritischen) Teil meiner Schrift näher eingegangen. Von Schröer ist der Aufsatz in den Westermannschen Monatsheften vom Jahre 1879 zu Grunde gelegt; der kürzlich erschienene erste Teil seines Kommentars konnte nur noch nachträglich verglichen werden, da unterdes der Druck meiner Schrift schon vorgeschritten war. Das Gleiche gilt von dem Marbachschen Buch, welches zwar für die Erklärung der Dichtung manches Wertvolle bietet, aber grade die neusten kritischen Forschungen, mit denen ich mich vorzugsweise auseinanderzusetzen hatte, völlig unberücksichtigt läßt.

Neben den umfangreicheren Werken haben auch kleinere Brochüren, Journale und Zeitungen vieles Neue und Alte, Geistreiche und Abgeschmackte, Förderndе und Verwirrende über den „Faust" gebracht; ich führe aus dieser Masse hier nur noch zwei Arbeiten an, die ich mit besonderem Interesse gelesen habe: den Vortrag W. Beyschlags „Goethes Faust in seinem Verhältnis zum Christentum" (1877) und die Artikel W. Gwinners „jüngste Phasen der Faustidee" (in der Augsb. Allgem. Zeitung von 1879).

Pforta im Mai 1881.

Hermann Schreyer.

Inhaltsverzeichnis.

Der Dichtung zweiter Teil.

Zweiter Teil: Goethes Faust als einheitliche Dichtung verteidigt.

Erster Teil.

Goethes Faust als einheitliche Dichtung erläutert.

Im Vorwort bezeichneten wir es als unsre Aufgabe, ein Verständnis des Goethe'schen „Faust“ zu erstreben nicht von irgend welchem äußeren Gesichtspunkte aus, möge dieser nun ein philosophischer oder historischer sein, sondern durch unbefangene aber eindringende Betrachtung und Würdigung des Werkes als einer poetischen Schöpfung. Welches ist der Plan des Dramas, wie hat der Dichter diesen Plan im Einzelnen durchgeführt, in welchem Verhältnis stehen die Teile der Dichtung zu einander und zum Ganzen: dies werden die Fragen sein, mit denen wir uns hauptsächlich zu beschäftigen haben. Wie dem aufmerksamen Betrachter eines herrlichen Bauwerkes nach und nach die einzelnen Stücke sich zum Ganzen verbinden, die bestimmenden Linien immer deutlicher hervortreten und der Plan des Meisters sich klarer und mächtiger enthüllt, so soll auch uns, so hoffen wir, die großartige und auf den ersten Blick so rätselhaft erscheinende Schöpfung des Dichters nach ihren Grundgedanken, ihrem Aufbau und inneren Zusammenhang immer deutlicher sich erschließen, in ihrer Hoheit und Schönheit sich offenbaren.

Ob wir es hier in der That mit einem einheitlichen Kunstwerk zu thun haben, wird sich im Laufe unsrer Untersuchung ergeben; wir sind bereit, diese Annahme augenblicklich fallen zu lassen, sobald wir auf

Widersprüche im Grundplan oder in seiner Ausführung stoßen. Von vornherein aber hat gewiß das Werk, das uns der Dichter am Ende seines Lebens als ein abgeschlossenes hinterlassen, ein Recht darauf, als Ganzes gewürdigt zu werden. Gelingt es uns nun, ohne Willkür der Auslegung einen Plan nachzuweisen, der sich durch alle Teile der Dichtung hindurchzieht und sie alle, so mannigfaltig sie ihrem Inhalt nach sein mögen, zu einem kunstvoll gegliederten Ganzen zusammenschließt, so haben wir damit in der That schon die Angriffe zurückgewiesen, die wider die Einheit der Dichtung und ihren Charakter als Kunstwerk gerichtet worden sind; indes wollen wir uns auch die direkte Widerlegung dieser besonders in jüngster Zeit so nachdrücklich erhobenen Anklagen im zweiten Teil dieser Schrift nicht ersparen. Dort wird es an der Zeit sein, nachzuweisen, wie übergroßer Scharfsinn und ungezügelte Combinationslust so oft dem schlichten Verständnis der Dichtung in den Weg getreten sind, wie man so oft dem schaffenden Dichter die Nachlässigkeit und Uebereilung hat aufbürden wollen, deren sich der zu schnell fertige Ausleger hätte zeihen sollen: hier im ersten Teil unsrer Arbeit haben wir die angenehmere Aufgabe, dem genialen Dichter die Gedanken seiner großartigsten Schöpfung nachzudenken und in ungestörter Versenkung in das herrliche Werk dem Bauplane nachzusinnen, nach welchem es, wie er selbst bezeugt, in den Hauptzügen von vornherein klar in der Seele des Meisters emporgewachsen ist. — Indem wir uns vorbehalten, die Zueignung und das Vorspiel auf

dem Theater, die beide streng genommen nicht zu der eigentlichen Dichtung gehören, sondern sich mehr mit den Empfindungen und Bestrebungen des Dichters selbst beschäftigen, am Schlusse zu besprechen, beginnen wir mit dem Prolog im Himmel, der recht eigentlich dazu bestimmt ist, uns in das Verständnis der Dichtung einzuführen.

Der Prolog im Himmel.

Unser erster Blick auf die Bühne zeigt uns die himmlischen Heerscharen um die Herrlichkeit des Herrn gelagert. In ungetrübter Helle öffnet sich unsrem Auge das Reich des ewigen Lichtes; in dem Gesange der drei Erzengel offenbart sich uns die vollendete Harmonie, in welcher die Schöpfung vor dem Throne des Schöpfers ausgebreitet liegt.

Großartig ist das Gemälde, das uns in markigen Zügen entworfen wird: die Sonne, gleich ihren Brudersternen machtvoll und herrlich wie am ersten Tag die vorgeschriebnen Bahnen wandelnd; ihr gegenüber die Erde, sich umschwingend in ewigem Wechsel von Tag und Nacht, mit dem Gegensatze breiter Meeresflächen und festaufgetürmter Landmassen; um sie die bewegte Luft mit brausenden Stürmen und tobenden Wettern, die, so furchtbar sie dem Sterblichen erscheinen mögen, den Engeln nur das sanfte Wandeln des göttlichen Tages verkünden.

In dieses Reich der Seligkeit und Harmonie tritt — ein völlig fremdes, feindliches Element — Mephisto, der höllische Geist. Zwar ist sein Auftreten bescheiden und vorsichtig: auch er naht dem höchsten Herrn, dessen Allgewalt er sich nicht völlig entziehen kann, in dienender Haltung; aber aus der Maske der Demut, die er

angenommen, bricht der finstere, widergöttliche Sinn, der ihn beherrscht, hervor. Wo die Engel nichts sehen als Seligkeit und Harmonie, vermag er — der Geist der Verneinung — nichts zu erblicken als Elend und inneren Widerspruch:

„Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen,
Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen." (v. 37 f.)*)

So lenkt er sofort das Gespräch auf den Menschen, der als „kleiner Gott der Welt" die Erde bewohnt. Das Thun desselben erscheint Mephisto unverständlich; die Vernunft, die — ein Widerschein des göttlichen Lichtes — ihn vor den andern Geschöpfen auszeichnet, mißbraucht er, „nur tierischer als jedes Tier zu sein." In einem unseligen Zustand des Wechsels zwischen Erhebung und Fall, in einem Streben, dem sein Können nirgends entspricht, bringt er sein bejammernswertes Leben hin, so daß selbst Mephisto ihn, wie er heuchlerisch vorgiebt, bemitleiden muß.

So stellt sich der optimistischen Weltanschauung der guten Geister der pessimistische Standpunkt des Höllengeistes schroff entgegen: nichts weiß er zu loben, am wenigsten den Menschen und sein Thun.

Der Herr läßt sich herab, in den Streit mit Mephisto einzutreten, der als Schalk geistvoll seine teuflische Tücke unter geschmeidigen Formen zu bergen weiß. Gegenstand des Streites ist der Mensch und als echter Typus der Menschheit — Faust.

---

*) Die Zählung der Verse geben wir durchweg nach v. Loeper's Faustausgabe, 2. Aufl. Berlin 1879 bei G. Hempel.

Der Herr, der sein edles Streben kennt, nennt ihn seinen Knecht; wie der Gärtner im grünenden Bäumchen Blüte und Frucht künftiger Jahre vorausahnt, so hofft er ihn aus seiner jetzigen Verworrenheit dereinst zur Klarheit zu führen.

So schaut der allein Gute auch im Unvollkommenen die Keime künftiger Vollendung, wo der ewig Verneinende nichts als Thorheit und Verkehrtheit erkennt. Den idealen Zug in Faust, der ihn stets vom Augenblick unbefriedigt nach dem Höchsten und Schönsten im Himmel und auf Erden streben läßt (v. 62 ff.), diesen Zug zu würdigen, ist Mephisto nicht im Stande; ja grade dieser Zug muß seiner kalten, begeisterungslosen Verständigkeit als der Gipfel des Unverstandes erscheinen; denn dem einer warmen Hingabe unfähigen Egoismus kommt nichts thörichter vor als ein Streben, das nahe liegende Güter überspringt, um einem scheinbar unerreichbaren Ziele nachzujagen. Wir werden auf diesen Standpunkt Mephistos noch öfter zurückzukommen haben.

Der Gegensatz der Anschauungen zwischen Gott und Mephisto führt eine Wette herbei, in der es sich um Fausts künftige Entwicklung handelt. Mephisto hofft, ihn seine Straße zu führen, ihn innerlich für sich zu gewinnen; der Herr vertraut dem edlen Kern seines Wesens; er weiß, daß zwar auch der beste Mensch dem Irrtum unterworfen ist, so lang' er strebt (v. 75), daß er aber in seinem dunkeln Drange doch schließlich den rechten Weg nicht verfehlen wird (v. 86 f.), daß das göttliche Feuer in ihm wohl getrübt, doch nicht erstickt werden kann.

Die Zeit der Prüfung für Faust, in der sich sein einstiges Geschick entscheiden soll, wird auf sein Erdenleben beschränkt.

„So lang' er auf der Erde lebt,
So lange sei dir's nicht verboten"

spricht der Herr (v. 73 f.), und Mephisto stimmt ihm zu. Gelingt es diesem, bis zum Augenblick des Todes Fausts Seele sich zu gewinnen, so will er zum Lohne vollen Triumph:

„Staub soll er fressen, und mit Lust" (v. 92.)

d. h. Faust soll, vergessend seiner idealen Ziele, am Gemeinen sein Genüge finden, ohne daß der Herr es hindern darf.

Die Zuversicht des Bösen vermag Gott nicht irre zu machen. Er weiß, was er von einer Natur wie Faust erwarten darf; ja er sieht selbst aus dem bevorstehenden Kampfe für diesen Gutes erwachsen; Mensch sein heißt ja ein Kämpfer sein; nur im Streit vermag er seine Kräfte zu erproben und auszubilden; Unthätigkeit und Ruhe führen zur Erschlaffung. So soll also auch hier nach des Herrn Plan Mephisto, indem er Faust durch seinen Widerspruch reizt und zur Thätigkeit anspornt, grade da Gutes schaffen, wo er nur das Böse will (vgl. Teil I. v. 981 f.).

Und so darf denn der Herr in den letzten Versen sich wieder an die Engel, die echten Göttersöhne, wenden: wie sie sich allem Werdenden in holder Liebe hingeben, wie sie alles, was noch in schwankender Erscheinung schwebt, mit dauernden Gedanken befestigen, so werden sie auch dem werdenden, in seiner geistigen Ent=

wicklung noch unfertigen Menschenkinde Faust ihre Teilnahme nicht versagen, ihn aus seiner Verworrenheit zur Klarheit emportragen helfen.

Mephisto aber, der in seiner bei aller weltlichen Klugheit dem Herrn gegenüber doch hervortretenden geistigen Beschränktheit sich in thörichter Siegeshoffnung wiegt, kann sich dem gewinnenden Eindruck der höchsten Liebeshuld nicht völlig entziehen und läßt sich zu einer allerdings halb spöttisch klingenden Anerkennung derselben hinreißen:

„Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen."

Wir mußten so genau auf den Inhalt der Scene eingehen, weil sie in der That, wie es im Wesen des Prologs liegt, den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen liefert.

Nichts kann einfacher und klarer sein, als die Art und Weise, wie der Dichter hier seinen Plan vor unsern Augen entrollt.

Zwei feindliche Heerlager sehen wir sich in scharfem Gegensatz gegenübergestellt: Himmel und Hölle, Licht und Finsternis treten sich entgegen; zwischen beiden der Mensch, von beiden Seiten begehrt und umworben, verworren in seinem Streben, unklar in seinem Ziel. Welcher Seite wird er einst angehören? Wird es ihm gelingen, das Unvollkommene, das ihm anklebt, zu überwinden und allmählich abzustreifen, oder wird das Ungöttliche, das Gemeine in ihm den Sieg behalten

und sich zur vollendeten Bosheit bewußter Feindschaft gegen Gott verstocken? Es ist dies eine Frage von ungeheuerster Tragweite, die der Dichter hier aufwirft, die wichtigste Frage, die die Menschheit beschäftigen kann und beschäftigt hat.

Das Schicksal Fausts, des einzelnen Menschen, das uns hier vor Augen geführt wird, ist ja im Wesentlichen das der Menschheit, in seiner Lage sind nach der Anschauung nicht bloß der christlichen, sondern fast aller entwickelten Religionen wir ja alle, die wir uns in diesem Erdenleben zwischen Gut und Böse, Himmel und Hölle entscheiden sollen; was kann also unsre Teilnahme mächtiger ergreifen, als ein solcher Kampf der lichten und finsteren Gewalten um eine Menschenseele, ein Kampf, der zwar grade den hochbegabten Menschen am gewaltigsten umtobt, der aber doch keinem von uns völlig erspart wird.

So ist denn Fausts Sache unsre eigne und erregt unser lebhaftestes Interesse. Freilich soll damit keineswegs gesagt sein, daß der Dichter uns in der Entwickelung Fausts etwa die normale Entwicklung des Menschen habe vorführen wollen, etwa in Faust ein Ideal zur Nachahmung habe hinstellen wollen. Wir dürfen nicht — was so manche gethan haben — in seinem Charakter und Schicksal neben den allgemeinen, für die ganze Menschheit typischen Zügen das Besondre, Individuelle übersehen. Von dieser Seite bleibt er doch immer nur ein Mensch unter unzähligen andern, der Weg, den er geht oder geführt wird, ein Weg unter tausend möglichen.

Dieser besondre Weg der Entwicklung nun, den Faust geht, ist vom Dichter, wie es nicht anders sein kann, seinem besonderen Charakter angepaßt: wie in jedem guten Drama der Gang der Handlung mit dem Charakter des Haupthelden in engem Zusammenhang stehen muß, so gilt dies in besonderem Grade von der Faustdichtung Goethes. Dies geht so weit, daß dem Interesse gegenüber, das wir an Faust und seiner Entwicklung nehmen, das Interesse an allen übrigen Personen, mag es auch zeitweise sehr stark erregt werden, wie etwa für Gretchen oder Helena, doch durchaus in den Hintergrund tritt: schon äußerlich zeigt sich dies darin, daß die Gestalt Fausts — wenn wir von seinem Begleiter und Widerpart Mephisto absehen — die einzige ist, die bleibend im Vordergrund der Handlung steht, während die Personen der Umgebung nach den einzelnen Entwicklungsphasen fortwährend wechseln, demnach nur ein vorübergehendes Interesse in Anspruch nehmen können.

Wir werden also, um den Gang der Handlung zu verstehen, von vornherein ein scharfes Augenmerk darauf zu richten haben, wie der Dichter den Charakter Fausts zeichnet und aus ihm die Handlung ableitet; finden wir den Charakter des Haupthelden und die aus ihm sich entwickelnde Handlung einheitlich und ohne inneren Widerspruch, so wird auch die Einheitlichkeit der ganzen Dichtung nicht mehr ernstlich bestritten werden können.

Im Prolog kann naturgemäß der Charakter Fausts nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet sein; bezeichnend

ist für ihn schon hier das titanische, alle Schranken der Menschheit durchbrechende und darum ewig unbefriedigte Streben. Mephisto sagt von ihm (v. 59 ff.):

„Nicht irdisch ist des Thoren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt:
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust."

Auch der Herr muß dieses Streben ein verworrenes nennen, verworren, weil Faust die Notwendigkeit der Beschränkung für den Menschen verkennt, das Höchste im Fluge erreichen will und so das Ziel nicht nach seinen Kräften bemißt. Aber dennoch ist dieses Streben ein edles, ideales, das der Herr noch zur Klarheit zu führen hofft.

Wir sehen, der Charakter des Helden, so weit er hier schon gezeichnet werden kann, ist ein schwankender, noch nicht gefestigter; ihm fehlt das Maß und die Besonnenheit. So darf denn jede der beiden Parteien, der Himmel wie die Hölle, hoffen, den noch unentwickelten für sich zu gewinnen, es ist ein Fall, der sich zur Wette eignet, und so ist denn diese Wette zwischen Gott und Teufel, die den Ausgangspunkt der Handlung bietet, recht eigentlich durch den Charakter Fausts motiviert.

Ueberfehen wir so die ganze Anlage des Prologs, so kann, wie ich schon sagte, es nichts Einfacheres, Verständlicheres, und doch wieder nichts Gewaltigeres,

Ergreifenderes geben. In der That macht die Scene bei der Aufführung, wie sie nach Devrients Bearbeitung in Weimar und anderen Orten stattgefunden hat, den bedeutendsten Eindruck und spannt die Erwartung mächtig auf das Kommende. Der Monolog Fausts in seinem Studierzimmer erhält so eine ganz andre Beleuchtung, als wenn der Prolog, wie es bisher meist geschah, weggelassen wird. Die in Weimar vorgenommene Aenderung, daß die Worte des Herrn einem Erzengel in den Mund gelegt werden, weil es unthunlich erscheint, den Herrn selbst auf die Bühne zu bringen, ist dabei allerdings wohl nicht zu vermeiden.

Der Dichtung erster Teil.

1. Faust in seinem Studierzimmer.

v. 1—454.

Da wir im ersten Teil der großen Faustdichtung, welcher an sich schon den Umfang eines gewöhnlichen Dramas erheblich überschreitet, die übliche Einteilung in Akte nicht vorfinden, so fassen wir bei der Besprechung zunächst die Partieen zusammen, welche nach ihrem Inhalt und ihrer Scenerie einen kleinen Abschnitt für sich bilden; wir werden später sehen, wie sich diese Abschnitte wieder zu größeren Gruppen zusammenstellen und aus diesen sich das Ganze in übersichtlicher Gliederung aufbaut.

Der oben bezeichnete Abschnitt scheint mir zusammen zu gehören, da die Handlung hier ohne Unterbrechung und Scenenwechsel bis zu einem gewissen Abschluß verläuft. Wir erblicken Faust in seinem Studierzimmer zunächst allein: erster Monolog (v. 1—168), unterbrochen durch die Erscheinung des Erdgeistes; sodann finden wir Faust im Gespräch mit dem eintretenden Famulus Wagner (v. 169—248), worauf dann der Abschnitt mit einem zweiten Monolog Fausts schließt (v. 249—454).

In wiefern die Handlung innerhalb dieses Rahmens einen gewissen Abschluß erhält, werden wir im Folgenden

sehen. Ich bemerke nur noch voraus, daß mir sehr wohl bekannt ist, daß ein Teil unsres Abschnittes, nämlich v. 253—454, in dem 1790 erschienenen Fragment des Faust noch nicht enthalten ist, damals also wenigstens in der vorliegenden Form noch nicht vorhanden war. Da wir indes hier nicht mit der Entstehungsgeschichte der Dichtung zu thun haben, sondern lediglich diese, wie sie vorliegt, erklären wollen, so haben wir nur zu prüfen, ob der nach 1790 neu hinzugetretene Teil unsres Abschnittes sich dem Vorhergehenden ungezwungen und ohne Widerspruch anschließt. Wir werden sehen, daß dies durchaus der Fall ist, daß die Situation wie der Charakter Fausts durchaus festgehalten ist und daß die Handlung sich ununterbrochen in der anfänglichen Richtung weiter entwickelt. —

Der aufgehende Vorhang zeigt uns Faust den Gelehrten in seinem Studierzimmer. Das mit Büchern und Papieren bedeckte Pult, die Wände, bis zur gewölbten Decke ebenfalls mit Büchern und Papieren, mit Gläsern, Büchsen und wissenschaftlichen Instrumenten vollgestopft, der altväterische Hausrat, der schon längst dahingeschwundenen Geschlechtern gedient hat, die kleinen, bleigefaßten, bemalten Scheiben, die das Himmelslicht nur trübe hindurchlassen — alles kennzeichnet uns die Arbeitsstube eines der Wissenschaft und insonderheit der Magie ergebenen Gelehrten aus dem Jahrhundert, das die Scheide des Mittelalters und der Neuzeit bildet.

Faust selbst sitzt unruhig auf seinem Sessel, seinem Unmut in einem Selbstgespräch Luft machend. Da hat er nun so lange mit heißem Bemühn studiert, sich aller

vier Fakultäten beflissen, die höchsten Würden in der Wissenschaft errungen, ist aus einem Lernenden ein Lehrender geworden und muß nun doch zu seinem tiefsten Schmerz einsehen, daß wir nichts wissen können.

Was er damit meint, wird bald klar. An Kenntnissen, an Wissen des Einzelnen, fehlt es ihm nicht; hierin ist er

„gescheiter als alle die Laffen,
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;“

weder abergläubische noch religiöse Bedenken hemmen ihn:

„Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel;“

was ihm noch fehlt, ist die Erkenntnis, die nicht an den Einzelthatsachen haftet, sondern das Ganze durchschaut und versteht; er begehrt, daß er

„erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen
Und thu' nicht mehr mit Worten kramen.“

Damit freilich begehrt er zu wissen, was dem Einzelmenschen in vollem Umfang zu erkennen nicht möglich ist; über die dem Menschen gesetzten Schranken hinaus strebt er nach einem Einblick in die Welt, nach einer Erkenntnis des innersten Zusammenhanges alles Geschehens, wie sie ohne Beschränkung nur Gott besitzt und annähernd die ihm nahe stehenden Geister, vor denen die Welt mit ihren Erscheinungen im Lichte vollendeter Harmonie daliegt (vgl. den Gesang der Erzengel im Prolog).

So ist es natürlich, daß Faust die ihm zugängliche Wissenschaft, die seinem hochfliegenden Streben nicht genügt, verachtet.

Aber nicht bloß im Wissen empfindet er schmerzlich die ihn hemmenden Schranken; auch der Genuß des Lebens, der ihn über unzulängliches Wissen vielleicht trösten könnte, ist ihm versagt. Die Worte:

„Auch hab' ich weder Gut noch Geld,
Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt"

werden von den meisten Erklärern nicht genügend berücksichtigt; sie beweisen, daß es von Anfang an nicht der unbefriedigte Wissensdurst allein ist, der Faust quält, sondern auch die ungestillte Sehnsucht nach Lebensgenuß. Dies hervorzuheben ist wegen der weiteren Entwicklung der Handlung in unsrer Dichtung von der größten Wichtigkeit.

Da nun die Beschäftigung mit den gewöhnlichen Wissenschaften Faust nicht an das erwünschte Ziel gebracht hat, so hat er sich der Magie ergeben, der Wissenschaft, die durch unmittelbaren Verkehr mit der Geisterwelt und durch Beherrschung derselben sich ein Wissen und eine Macht zu erwerben sucht, die über das menschliche Vermögen hinausgeht. Es ist klar, wie eine Natur wie Faust in ihrem Streben nach übermenschlichem Wissen und Können schließlich bei der Magie anlangen mußte, die in jener Zeit die Gemüter gewaltig anzog.

Freilich hat ihm auch die Beschäftigung mit der Magie noch nicht das Ersehnte gebracht, und so wächst

denn in ihm der Unmut und die Unzufriedenheit bis zur Sehnsucht nach dem Tode:

„O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letzten Mal auf meine Pein!"

Losgebunden von allen irdischen Schranken möchte Faust ein geistig-verklärtes Dasein führen, möchte mit andern Geistern sich im Mondenlicht auf Bergeshöhen ergehen, möchte um Bergeshöhlen oder über dämmernde Wiesen schweben, möchte „von allem Wissensqualm entladen," frei von dem so mühsamen und doch so unfruchtbaren Studium der Einzeldinge im innigsten Verkehr mit der Natur sich ihrer Größe und Schönheit freuen.

Schon hier bereitet uns der Dichter auf den Schritt vor, den Faust später zu thun sich anschickt. Ein Herz, das so tief den Widerspruch zwischen seinem heißesten Begehren und der ihn umgebenden Wirklichkeit fühlt, wird sich dem Tode, der Pforte in das unbekannte Jenseits, entgegendrängen, sie mutig zu überschreiten versuchen; und nachdem die Selbstvernichtung durch eine wunderbare Fügung, gewissermaßen ein Eingreifen der himmlischen Mächte (im Ostergesang) noch einmal verhindert ist, wird es in einer neuen Stunde der Verzweifelung kein Bedenken tragen, es selbst mit dem Teufel zu wagen, mag es auch von diesem keine wahre Befriedigung sondern nur schmerzliche Betäubung erhoffen. Dieser Faust, der uns hier vom Dichter vorgeführt wird, ist in der That der Faust des Prologs in seinem hohen aber verworrenen Streben, der unentschieden zwischen Himmel und Hölle hin und her

schwankt, den sowohl die guten wie die bösen Mächte noch für sich zu gewinnen hoffen dürfen. Ist doch der lebhafte Drang nach innerlichem Verständnis der ihn umgebenden Welt, nach einer Beherrschung derselben durch sein Wissen und Können einerseits ein göttlicher und unterscheidet grade den Menschen von den niederen Geschöpfen; andrerseits aber ist dieser Zug nur zu leicht verbunden mit einem sittlich gefährlichen Egoismus, der für sich „vom Himmel die schönsten Sterne, von der Erde jede höchste Lust fordert" und darum durchaus der Läuterung bedarf.

Der Dichter, der uns bisher (v. 1—64) einen deutlichen Einblick in die Lage und Seelenstimmung seines Helden gegeben, führt uns nun im Folgenden einen Versuch desselben vor, auf dem Wege der Magie vorwärts zu kommen, einen Versuch, der in der Beschwörung des Erdgeistes gipfelt, aber bei der Vergeblichkeit des Bemühens, sich diesem als Gleicher zu nahen, Faust nur in desto tiefere Verzweiflung stürzen muß.

Das Buch des Astrologen Nostradamus aufschlagend, der aus dem Sternenlauf das Schicksal der Menschen erkennen lehrt, erblickt er das Zeichen des Makrokosmus, das die nach Himmel und Erde geteilte Natur bezeichnet, die dem Menschen (dem Mikrokosmus, der kleinen Welt) gegenüber und doch mit ihm in innigster Wechselwirkung steht. Schon die Ahnung einer höheren Erkenntnis, einer Enthüllung der Naturkräfte, beseligt Faust und erfüllt sein Herz mit innigster Freude: er glaubt das Walten der Kräfte zu erkennen, die Himmel und Erde durchdringen, die eines mit dem andern ver-

binden und so die Fülle der Erscheinungen zu schönster Harmonie gestalten.

Aber selbst das Anschauen dieser Kräfte in ihrer Wirksamkeit genügt Faust nicht; unmittelbar will er die Natur ergreifen, aus den Quellen alles Lebens trinken, nach denen er vergeblich schmachtet.

Da erblickt er, das Buch umwendend, das Zeichen des Erdgeistes: ihm glaubt er sich näher. Muß er auf das Verständnis des Weltalls verzichten, so darf er doch eher hoffen, die irdischen Vorgänge zu begreifen, denn der Erde gehört er ja an; in ihr Leben will er sich hineinwagen, nicht bloß forschend, wie wir wieder mit Nachdruck hier hervorheben, sondern auch handelnd und leidend.

„Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herumzuschlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen."

Wir sehen, wie sorgfältig der Dichter das spätere Verlassen der Zelle, das Hineinstürzen in die Wogen des Lebens vorbereitet.

In diesem Drang, die Erde und ihr innerstes Leben zu durchforschen und zu genießen, beschwört der erregte Faust den Erdgeist. Was wir unter diesem zu verstehen haben, lehren uns dessen eigene Worte:

„In Lebensfluten, im Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,

Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid."

Der Erdgeist ist die Seele der wie ein belebtes Wesen gedachten irdischen Natur, die Seele, die die wechselnden Erscheinungen in ihrer reichen Fülle, die alles Werden und Vergehen mächtig durchweht und zur Einheit verbindet, das ewig Bleibende in der ewigen Wandelung. Wenn es aber von diesem Geiste heißt, er schaffe am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges Kleid, so erscheint er damit als nichts anderes als eine Aeußerung der pantheistisch gedachten Gottheit selbst, er ist die Seite derselben, die sich uns in den Vorgängen des Erdenlebens zuwendet. In diesen Vorgängen offenbart sich, wir dürfen auch sagen, hinter ihnen verbirgt sich der Erdgeist und in ihm die Gottheit; diese Vorgänge bilden in ihrer Verwebung das Kleid der Gottheit, hinter dem sich das unerkannte Wesen derselben birgt, sie sind das vergängliche Gewand, das das eine und ewige Wesen verhüllt.

So tritt also Faust, dem einzelnen Menschen, der sich nach Erkenntnis der ihn umgebenden irdischen Natur, nach Teilnahme an ihrem innersten Leben sehnt, in dem Erdgeist die Totalität dieses Erdenlebens, die alles beherrschende Seele einer solchen Fülle der Einzelerscheinungen entgegen: kein Wunder, daß der Anblick des Unendlichen für den Sterblichen in seiner endlichen Beschränkung zu groß ist, daß er ihn überwältigt.

„Weh', ich ertrag' dich nicht!" ruft der der Fülle der Gesichte Erliegende aus. Er, der „Uebermensch," wie ihn der Geist bezeichnend nennt, der die dem einzelnen Menschen festgezogene Schranke durchbrechen wollte, der nach unbegrenztem Wissen und unbegrenzter Macht strebte, muß hier im Anblick unermeßlicher Lebensfülle erkennen, wie klein und ohnmächtig er ist, wie wenig er den Geistern gleicht, denen er sich ebenbürtig dünkte, wie vergeblich sein Bestreben ist, das Unendliche zu erfassen, das er nicht einmal zu begreifen vermag.

Aufs tiefste erschüttert stürzt Faust halb ohnmächtig zusammen; und doch hat ihn der unverhüllte Anblick des innersten Naturlebens nicht bloß gedemütigt, sondern auch erhoben; seine Anschauung hat sich mächtig erweitert, wenn sie auch nicht die ganze Fülle der Erscheinung zu ergreifen vermocht hat. Deshalb bedauert Faust das Eintreten des Famulus, des „trocknen Schleichers," der „diese Fülle der Gesichte stören muß."

Die Figur des Famulus, der hier in so wenig ehrenvoller Weise eingeführt wird, ist eine der köstlichsten, die der Dichter ersonnen hat. Zwar ist sie nicht völlig freie Erfindung: der Famulus Wagner gehört schon der Faustsage an; doch sind ihm die charakteristischen Züge, die ihn in scharfen Gegensatz zu seinem Meister Faust stellen, erst von Goethe verliehen worden.

Dieser Contrast, der auch auf der Bühne äußerst wirksam ist, kann nicht entschiedener gedacht werden. Während es Faust bei seinem Streben nach Wahrheit immer um den Kern der Sache zu thun ist, hält sich Wagner an die äußere Schale, ohne zu ahnen, daß

hinter dieser noch etwas verborgen sein könnte. Das Wissen ist ihm eine Summe von Kenntnissen, die sich nach und nach durch eifriges Studium zu einem Berge anhäufen läßt; von einer tieferen Erkenntnis, von einem innerlichen Ergreifen der Dinge, um das es gerade seinem Meister zu thun ist, ahnt er nichts. Sein Lerneifer ist äußerst achtbar; überall will er „etwas profitieren,“ etwas zulernen; „zwar weiß ich viel,“ meint er, „doch möcht' ich alles wissen.“ Doch sein Wissensdrang geht nur in die Breite, nicht in die Tiefe. Auf sein Forschen paßt die Schilderung, die Mephisto später dem Schüler giebt (I v. 1584 f.) Er hat

„die Teile in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.“

So ist denn seine Unterredung mit Faust nichts als ein fortlaufendes Mißverstehen, als ob die beiden sich in zwei verschiedenen Sprachen unterhielten, von denen der eine die des andern nicht verstände.

Wo es sich um die Kunst handelt, Andere zu überzeugen und durch Ueberredung zu leiten, denkt Wagner immer nur an äußere Mittel, an gewisse Kunstgriffe des Vortrags, die einer dem andern ablauschen kann; mit den Worten Fausts:

„Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht,“

mit dem Hinweis auf die eigene Begeisterung, die allein auch in Anderen das Feuer der Begeisterung zu entzünden vermag, weiß er nichts anzufangen. Ueberall hält sich Wagner an die Ueberlieferung, klammert sich

an fremde Autorität, während Faust verlangt, daß die „Erquickung aus eigner Seele quellen“ soll, und von der Tradition, die nur ein schiefes Bild der Thatsachen liefere, wenig Aufhebens macht. Dem beschränkten Sammelfleiß Wagners stellt Faust das trotzige Selbstbewußtsein des Genies entgegen, das allein neue Wege zu finden, neue Welten aus seinem Innern zu erschaffen weiß: freilich, das Beste, was es hat, vermag das Genie der Menge nicht mitzuteilen, oder wenn es dies versucht, bleibt es unverstanden und ist der bittersten Anfeindung gewiß.

Bei einem solchen Gegensatz der Empfindung und Auffassung ist uns das Gefühl des Mitleids begreiflich, mit dem Faust seinem abgehenden Famulus nachblickt:

„Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
Der immerfort an schalem Zeuge klebt,
Mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet!“

So dient diese kurze Scene vortrefflich dazu, den Charakter des Haupthelden, den uns in seinem genialen Vorwärtsstürmen, in seiner Sehnsucht aus dem Aeußerlichen, Unvollkommenen, Endlichen nach dem Innerlichen, Vollkommenen, Unbeschränkten schon der vorausgehende Monolog deutlich gezeichnet hatte, durch den Gegensatz zu dem redlichen aber geistig beschränkten Wagner in ein noch helleres Licht zu stellen. —

Auch in dem nun folgenden zweiten Monolog ist der Charakter Fausts, wie er bisher entworfen ist, aufs schärfste festgehalten; die Motive, die uns hier entgegentreten, sind dieselben, wie wir sie schon kennen

gelernt haben; nur sind die gebrauchten Farben zum Teil noch lebhafter, die angeschlagenen Töne kräftiger und energischer; wir sehen, wie nach kurzer Beruhigung die Unruhe und Verzweifelung in Faust immer gewaltiger anwächst, wie die schon im ersten Monolog angedeutete Sehnsucht nach dem Tode und nach einem geistigeren Dasein sich bis zu dem furchtbaren Entschluß des Selbstmordes steigert.

Die Unterbrechung durch den Besuch Wagners hat Faust nur auf kurze Zeit „von der Verzweiflung losgerissen"; bald lenken seine Gedanken in die alten Bahnen zurück. Schmerzlich empfindet er den Gegensatz zwischen sich und der gewaltigen Erscheinung des Erdgeistes. Er, der Mensch, als „Ebenbild der Gottheit" begabt mit einem Geiste, der fähig ist, die Wahrheit zu erkennen, dürstet nach ihrem vollen Besitz; und nicht bloß der eine Trieb des Erkennens beherrscht ihn; auch der andere, von dem schon im ersten Monolog die Rede war, der Trieb zu genießen; nur daß dieser hier näher definiert wird als Trieb des Schaffens, der uns allein göttliche Seligkeit empfinden lasse.

„Ich, mehr als Cherub, dessen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und schaffend Götterleben zu genießen
Sich ahnungsvoll vermaß ..."

Vergeblich aber hat Faust gehofft, die Schranken seines Erkennens und Vermögens niederzuwerfen, ein volles, göttergleiches Leben erkämpfen zu können: der Erdgeist hat ihn grausam zurückgestoßen, ihn erbar-

mungslos den Unterschied zwischen dem Endlichen und Unendlichen fühlen lassen.

So steht Faust nun aufs neue schwankend und zweifelnd. Er selbst empfindet jetzt nur zu gut die Schwächen des menschlichen Vermögens, das Mangelhafte auch des höchsten Strebens bei dem Sterblichen, dessen geistige Natur durch das Bleigewicht der irdischen gehemmt wird.

„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an."

So ist die Phantasie schnell erlahmt, die Faust einen Augenblick zum Ewigen emportrug; er fühlt nur, wie am Herzen die Sorge in tausend Gestalten nagt und jede Freude zu stören und zu verbittern weiß. Der Mensch, dies kann er sich nicht verhehlen, lebt ein Leben voll Unruhe und Furcht, unvermögend, die ihm entgegenstehenden Hemmnisse zu überwinden; er gleicht dem armseligen Wurme, der im Staube sein Dasein fristet und den der gleichgiltige Tritt des Wandrers vernichtet.

Der Wechsel der Stimmung in Faust zwischen feurigem Aufschwung und tiefer Niedergeschlagenheit kann für uns nichts befremdendes haben. Je kühner seine ringende Seele emporstrebte, je stolzere Hoffnungen sie nährte, desto tiefer versinkt sie in Mutlosigkeit und Verzweiflung, nachdem sie ihrer Täuschung inne geworden. Der vollendetste Pessimismus ergreift den noch eben von stolzer Zuversicht Getragenen: aus allem, worauf sein Auge fällt, aus den staubbedeckten Bücherreihen, aus den Instrumenten, die seiner Wißbegier dienen sollten,

aus dem Totenschädel, der einstmals auch ein nach der Wahrheit vergeblich suchendes Hirn geborgen, aus allem blickt ihm sein, blickt ihm der Menschheit Elend entgegen. Jetzt muß ihm jedes höhere Streben als eine Thorheit erscheinen; weiser als der fruchtlos Strebende ist der, welcher sich gedankenlos dem Genuß des Augenblicks hingiebt.

Aus diesem Zustand der Verzweifelung bieten sich für Faust nur zwei Auswege: der Versuch, den Schmerz über das Scheitern seines Strebens im Genusse des Augenblicks zu betäuben — und der Selbstmord, der allem diesem Leiden ein Ende macht.

Jenen Weg sehen wir Faust später einschlagen, als er dem Teufel die Hand zum Bunde bietet; er sagt zu Mephisto (I v. 1411 f.):

„Du hörest ja, von Freud' ist nicht die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß ..."

Den andern Weg, den dunkeln Pfad des Todes zu gehen, lockt es ihn hier, als sein Blick auf die Phiole fällt, die das furchtbare Gift enthält,

„Den Inbegriff der holden Schlummersäfte,
Den Auszug aller tödlich feinen Kräfte."

Jetzt leuchtet ihm mit einem Male ein Hoffnungsschimmer in das tödliche Dunkel der Verzweifelung,

„Als wenn im nächt'gen Wald uns Mondenglanz umweht."

Noch giebt es eine Befreiung von den Schranken der Endlichkeit, eine andre freilich, als er sie eben noch für möglich hielt; nur durch die Selbstvernichtung kann sie erkauft werden, und ungewiß ist, ob

dem Verlöschen dieses Daseins „ein neuer Tag“ folgt, der „zu neuen Ufern lockt,“ oder ob das seiner Fesseln entledigte Leben „ins Nichts dahinfließen“ wird. So ist der Tod allerdings ein Durchgang,

„Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt,“

aber grade daß diese That Mut und Entschlossenheit fordert, giebt ihr in den Augen Fausts einen neuen Reiz.

Nicht ohne Wehmut tritt er dem Abschied von dem Erdenleben näher. Die Krystallschale, die den braunen Todestrank fassen soll, erinnert ihn an manches frohe Fest, und es ist für ein empfindendes Herz nicht so leicht, jeder Erdenlust auf immer zu entsagen, so flüchtig sie auch sein mag. Nicht starre Verzweiflung, sondern tiefe, das Innerste der Seele lösende Rührung ist die Stimmung, in der Faust die verhängnisvolle Schale an den Mund setzt.

Da mit einem Male dröhnt mächtiger Glockenklang durch die feierliche Stille, wie Engelsgesang klingt es versöhnend durch die schauerliche Nacht: der Ostertag ist angebrochen, die Kunde von dem erstandenen Christus, dem Ueberwinder des Todes, schlägt mächtig an das menschliche Herz und ruft den schon auf die Schwelle der Vernichtung Getretenen unwiderstehlich ins Leben zurück. Was hilft es Faust, daß er die Freudenbotschaft ablehnen will, weil ihm der Glaube fehlt? Hier unterliegt der zweifelnde Verstand dem siegreich hervorbrechenden Gefühl, und je tiefer wir schon vorher Faust im Innersten erregt und erschüttert sahen, desto gewaltiger ergreifen, desto siegreicher überwältigen ihn jetzt die Erinnerungen an eine glückliche, unschuldvolle Kindheit.

„Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!"

so ruft er — und der furchtbare Kampf hat noch einmal mit dem Entschluß zum Leben geendigt. —

An diesem Punkt angelangt überschauen wir den strengen inneren Zusammenhang des ganzen von uns besprochenen Abschnitts: der Unmut Fausts, seine Unzufriedenheit mit dem Dasein brach gleich mit den Anfangsworten des ersten Monologs hervor: nach kurzen Unterbrechungen immer stärker wiederkehrend beherrscht ihn diese Empfindung bis zum Schluß. Und muß nicht das rastlose Streben nach unbegrenztem Wissen und Können, das Auflehnen gegen die der Menschheit gezogenen Schranken, worin wir den Grundzug von Fausts Charakter erkannten, den „Uebermenschen" immer tiefer in einen unseligen Zustand hineintreiben, ihn schließlich zu dem Entschluß des Selbstmordes führen, der nur wie durch ein Eingreifen himmlischer Mächte noch einmal durch den Ostergesang, durch die Wiederbelebung der süßesten Erinnerungen der Kindheit verhindert wird? Wir empfinden hier nirgends eine störende Lücke, nirgends einen inneren Widerspruch, und wenn der grade Gang der Handlung, die Steigerung des Unmuts in Faust bis zum Lebensüberdruß, durch Momente erwachender Hoffnung, wie bei Beschwörung des Erdgeistes, oder ablenkender Zerstreuung, wie beim Besuch Wagners, unterbrochen wird, so zeigt sich in dieser Retardation, dieser Hemmung des Verlaufs, eine große Kunst des Dichters, der das Einförmige des ausgedehnten Monologs dadurch weniger fühlbar macht und die Wirkung des Ganzen zu steigern versteht.

So können wir den Teil der Exposition, den wir in unsrer Scenenreihe vor uns haben, mit voller Ueberzeugung als einen auch **dramatisch** durchaus gelungenen bezeichnen: der Dichter hat die schwierige Aufgabe, uns das innere Seelenleben des Helden, welches den Ausgangspunkt der Handlung des Stücks bilden muß, anschaulich vorzuführen, mit großer Meisterschaft gelöst; wir werden mit dem innersten Denken und Empfinden Fausts vertraut, die Grundlagen zum Verständnis seines späteren Handelns werden uns gegeben, und doch verfällt der Dichter hierbei nirgends in undramatische Schilderung; wir haben vielmehr schon in diesen Anfangsscenen eine Art Handlung vor uns, die allerdings mehr innerlicher Art ist: die Entwicklung des Unmutes in Faust bis zum Entschlusse des Selbstmordes. Daß diese Entwicklung eine notwendige Voraussetzung des späteren Bündnisses mit dem Teufel ist, darauf haben wir schon oben hingewiesen.

Auf die Schönheiten der von uns besprochenen Abschnitte der Dichtung im **Einzelnen** einzugehen, müssen wir uns hier wie später versagen, um unsren Hauptzweck, die Erläuterung der Dichtung als eines einheitlichen Kunstwerkes, nicht aus den Augen zu verlieren. Auch gilt auf dem Gebiet der Schönheit mehr als auf irgend einem andern der Ausspruch unsres Helden:

„Wenn ihr's nicht **fühlt**, ihr werdet's nicht erjagen!“

Einer andern Erwägung werden wir indes nicht aus dem Wege gehen können. Wir haben noch — im

Anschluß an das zum Prolog Ausgeführte — die Frage kurz zu beantworten, inwiefern der Charakter Fausts, wie ihn der Dichter hier entworfen hat, ein typischer, inwiefern er individuell ist, d. h. also, welche Züge dem Menschen überhaupt und welche grade diesem Menschen angehören.

Daß die Lage Fausts und sein Seelenleid bis zu einem gewissen Grade die Lage und das Leiden der Menschheit ist, das fühlt ja jeder, dem die Dichtung nahe tritt; ihre ergreifende Wirkung beruht nicht zum wenigsten darauf, daß die Klage des Haupthelden in jeder menschlichen Brust wiedertönt. Wer hätte nicht — bewußt oder unbewußt — die tausend Hemmnisse des Lebens empfunden, die die Entfaltung grade unsrer edelsten Kräfte hindern! Der Forscher, der mit göttlichem Trieb die Wahrheit sucht, fühlt die Unzulänglichkeit seines Strebens, die Grenzen seines Wissens nicht minder schmerzlich, wie der thatkräftige Mann, der alle seine Kraft an die Erreichung hoher Ziele setzte, die Unmöglichkeit, den Plan seines Lebens durchzuführen. Dieses Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, diese unsre Unvollkommenheit bei der uns doch eingepflanzten Sehnsucht nach dem Vollkommnen und Idealen, dieser Weltschmerz in der edelsten Form ist der gleiche bei Faust wie bei jedem höher gerichteten Menschen; ja selbst dem ungebildeten und rohen Menschen ist eine Empfindung nicht fremd, wie sie Faust ergreifend ausspricht (v. 299 ff.):

„Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt,

Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt."

Was Faust besonders charakterisiert, ist einmal die Deutlichkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher er die Mängel der menschlichen Natur empfindet, und sodann die titanische Kraft, mit welcher er sich gegen die dem Menschen gezogenen Schranken stemmt und sie zu durchbrechen bemüht ist. Daß er die Pfade der Wissenschaft verläßt und sich zur Magie wendet, daß er sich an die Geisterwelt drängt und sie herausfordert: das ist seine besondre Kühnheit, und so darf er sich nicht wundern, wenn ihm auch eine besondre Versuchung zu Teil wird, wenn einer der Geister — der böse Geist, der nur auf Gelegenheit lauert — den hingeworfenen Handschuh aufnimmt und den Kampf mit ihm beginnt.

Diesen ersten Versuch des Bösen, mit Faust anzuknüpfen und seine im Prolog ausgesprochene Absicht zu verwirklichen, bringt uns schon der nächste Abschnitt des Gedichtes.

---

2. Scene vor dem Thor.

v. 455—824.

Wenn uns der vorhergehende Abschnitt der Dichtung Faust in seinem Studierzimmer zeigte, einsam, mit seinen auf und ab wogenden Gedanken beschäftigt, so führt ihn uns die Scene vor dem Thor mitten im fröhlichen Gewimmel der des Ostertages sich freuenden Menschenmenge vor.

Der Entschluß Fausts, sich in dieses bunte Treiben zu mischen, ist vom Dichter trefflich motiviert: die Glockenklänge und Gesänge der Osternacht, die ihn vom letzten, entscheidenden Schritte zurückhielten, haben ihn an seine frohe Jugend, an die freilich weit zurückliegende Zeit erinnert, wo auch er das Leben unbefangen genoß und sich des erheiternden Umganges mit Menschen freute. So treibt es ihn heute, seine Zelle zu verlassen, die ihn beängstigend umschließt, sich draußen im Freien zu ergehen, sich einmal als Mensch unter Menschen zu fühlen.

Das bewegte Leben, das sich vor dem Thore der großen Stadt an dem hohen Festtage entwickelt, hat uns der Dichter mit unerreichter Anschaulichkeit, mit einer fast greifbaren Deutlichkeit, die keiner Erklärung bedarf, vor Augen gerückt. Und wie wirksam ist der Contrast

zu der vorhergehenden Scene! Aus der engen, dämmerigen Zelle, dem Schauplatz erschütternder Seelenkämpfe, treten wir hinaus in die freie Gotteswelt, wo alles in Tageshelle vor uns liegt. Wir fühlen gleichsam den Hauch der milden Frühlingsluft, die vereint mit der Sonne „nichts Weißes duldet" und den alten Winter von den grünenden Fluren in die rauhen Berge zurückscheucht. Und heraus strömen nun die Menschen aus den dumpfen Gemächern, aus „der Straßen quetschender Enge" durch das weit geöffnete Stadtthor in die freie Natur, die gleichsam wie neu entdeckt wieder vor ihnen liegt; einer sucht dem andern zuvorzukommen, um heute an der allgemeinen Lust teilzunehmen und von der Festfreude nichts zu versäumen. Ein jeder giebt sich dabei, wie er ist, und spricht seine Wünsche und Neigungen unbefangen aus, ein lebensfrohes, harmloses Völkchen, das von Grillen wenigstens heute nichts wissen will und in seiner dumpfen Beschränktheit sich recht wohl und glücklich fühlt.

Auch Faust, der an der Seite seines Famulus erscheint, kann sich dem allgemeinen Lustgefühl nicht ganz verschließen, wenn gleich seine Freude eine wehmütig gehaltene ist und weniger unmittelbar aus dem Herzen quillt, als ein Reflex der allgemeinen Lebenslust um ihn her ist. Er freut sich des erwachenden Frühlings und des frohen Treibens, aber er steht diesem mehr als Beobachter, wenn auch als ein wohlwollender, mitfühlender, gegenüber, als daß er wirklich daran teilnähme.

Der Famulus Wagner bildet auch hier einen ergötzlichen Gegensatz zu seinem Meister. Für die Freude

des Volks, die ihm roh und ungebildet erscheint, hat er kein Verständnis; er würde nicht hier sein, sondern über seinen Pergamenten sitzen, wenn es ihm nicht schmeichelte, sich an der Seite eines so berühmten Gelehrten öffentlich zu zeigen, und wenn er nicht von den Aussprüchen desselben dies und jenes zu „profitieren" hoffte.

So erreichen die beiden die Linde des Dorfes, um die sich bereits die Paare lustig drehen. Faust, der, frei von jedem Dünkel, sich freundlich zu den Bauern gesellt, erwiedert leutselig deren Begrüßung und weist den Dank, den man ihm wegen der früher von ihm und seinem Vater bei einer schlimmen Seuche geleisteten Hülfe darbringt, bescheiden zurück, während Wagner nicht ohne heimlichen Neid die allgemeine Verehrung preist, die Faust bei der Menge genießt. So entspinnt sich auf der Höhe mit ihrem weiten Umblick, zu der sie jetzt gelangt sind, ein tiefer gehendes Gespräch, das Faust bald zu seinen uns schon bekannten Ideeenkreisen zurückführt.

Er gedenkt der Zeiten der Pest, wo er oft, noch reich an Hoffnung und fest im Glauben, auf derselben Höhe gesessen und vergebens vom Herrn des Himmels das Ende der verheerenden Krankheit erfleht hat. Er gedenkt seiner und seines Vaters eitler Bemühung, dem Unheil Einhalt zu thun: die kostbare Medicin („die junge Königin im Glas"), die sie aus der Vermählung verschiedner Bestandteile gewonnen*), hat nichts geholfen,

*) Mit dem „roten Leu'n" wird in der alchymistischen Sprache Gold oder Quecksilberoxyd, mit der „Lilie" Silber

sondern nur geschadet; „die Patienten starben,“ und so klagt sich Faust in übertreibendem Schmerz an, schlimmer als die Pest getobt zu haben, und nennt sich einen frechen Mörder. In dieser schrecklichen Zeit hat er zuerst das Unzulängliche alles Menschenwerks deutlich erkannt, zuerst den Schmerz empfunden, der ihn jetzt so unglücklich macht. Die Trostgründe Wagners: ein jeder müsse sein Bestes thun, allmählich werde die Wissenschaft schon fortschreiten, können bei einer Natur wie Faust nicht verfangen; er bricht in die bitteren Worte aus:

„Was man nicht weiß, das eben brauchte man,
Und was man weiß, kann man nicht brauchen.“

Wir sehen, der Rückfall Fausts in seine alte Stimmung ist ein vollkommener; wir werden hier an die Worte im Anfang des ersten Monologs erinnert (v. 11 f.):

„Ich sehe, daß wir nichts wissen können!
Das will mir schier das Herz verbrennen.“

Auch die Betrachtung der Natur, in die sich Faust flüchtet, um dem Trübsinn zu entgehen, facht seine Sehnsucht nach unerreichbaren Gütern nur noch stärker an. Das unbegreifliche aber mächtige Sehnen nach einem Unbekannten, Fernen, das den Menschen oft grade beim Anblick hoher Naturschönheit ergreift, die wehmütige Stimmung, die sich unsrer besonders beim Anblick der scheidenden Sonne bemächtigt, ist von keinem

---

oder Salzsäure bezeichnet. Vgl. hierüber die Anmerkung bei v. Loeper, 2. Ausg.

Dichter in so ergreifender Weise geschildert worden, wie dies in den folgenden Versen (717—46) geschieht. „Ach, daß ich Flügel hätte und ungehemmt von irdischer Schwere mich in die Höhe, in die Ferne schwingen könnte!" — dieser echt Faustische Wunsch hat sich schon mancher Menschenlippe entrungen, wenn er auch wohl nirgends einen so vollendeten Ausdruck gefunden hat, wie hier. Immer der Sonne nach möchte Faust schweben. Und welche großartigen Bilder entrollt seine Phantasie!

„Ich säh' im ewigen Abendstrahl
Die stille Welt zu meinen Füßen,
Entzündet alle Höh'n, beruhigt jedes Thal,
Den Silberbach in goldne Ströme fließen.
Nicht hemmte dann den göttergleichen Lauf
Der wilde Berg mit allen seinen Schluchten;
Schon thut das Meer sich mit erwärmten Buchten
Vor den erstaunten Augen auf.
Doch scheint die Göttin endlich wegzusinken;
Allein der neue Trieb erwacht,
Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken,
Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht,
Den Himmel über mir und unter mir die Wellen."

Doch ach! es ist ein schöner Traum!

„Zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen!"

Die irdische Schranke hält den rastlos Strebenden gefesselt, und doch kann dieser dem ihm „eingeborenen" Trieb nicht gebieten, der ihn mächtig fortführt und immer wieder das Unmögliche zu begehren anreizt.

Glücklich der Mensch, der, wie Wagner, diesen Zwiespalt nicht kennt, der mit seinem Lose zufrieden genügsam einen Baustein an den andern fügt, ohne zu fragen, ob er einst den ganzen Bau in seiner Herrlichkeit schauen wird.

Unselig das Wesen, das, wie Faust, ein Doppelleben führt; das mit geteilter Seele sich bald innig an das irdische Dasein klammert, in das es nun einmal hineingestellt ist, und dieses arme, unvollkommene, vergängliche Leben mit heißer Liebe umfaßt; bald aus dem Unvollkommenen emporstrebt nach der ewigen, vollkommenen Welt, welcher des Menschen edelster Teil entstammt, und diese Vollkommenheit nicht etwa geduldig in ferner Zukunft erhofft, sondern — wie Faust dies thut — in unbändiger Sehnsucht unmittelbar ergreifen und sich zu eigen machen möchte.

Wir verstehen, wie Faust in dieser Stimmung dazu kommt, sich aufs neue an die Geisterwelt zu wenden. Wie wir ihn im Verlauf des ersten Monologs den Erdgeist beschwören sahen, so ruft er hier die Geister herbei

„Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben."

Sie sollen ihn mit ihrem Zaubermantel hinwegtragen über die hemmenden Schranken zu freierem Dasein, zu „neuem, buntem Leben."

Bezeichnend ist, daß hier der einseitige Wissensdrang mehr zurücktritt und sich verallgemeinert zu dem Wunsch einer ungehemmten Lebensentfaltung. Wir können indes hierin keinen Widerspruch gegenüber den

früheren Teilen des Gedichtes finden, wie dies manche gethan haben; wir haben schon im vorhergehenden Abschnitt darauf hingewiesen, wie von Anfang an in Faust neben dem Wissensdrang auch die Sehnsucht nach Lebensgenuß sich findet; aber allerdings erkennen wir einen Fortschritt der Entwicklung darin, daß Faust sich allmählich von der Beschäftigung mit der Wissenschaft ab- und dem Leben zuwendet, und dieser Fortschritt ist notwendig, weil ja Faust wirklich bald an der Hand Mephistos den Schritt aus der Studierstube ins volle Menschenleben thun soll. Von einem Widerspruch in der Dichtung kann um so weniger die Rede sein, als der Dichter diese Entwicklung in Faust auf das sorgfältigste motiviert hat.

Zunächst negativ. Die anfangs eingeschlagene Bahn wissenschaftlichen Forschens ist von Faust ohne Resultat durchlaufen; selbst die Magie, die schon nicht mehr eine reine Wissenschaft zu nennen ist, hat ihm nicht weiter geholfen; der durch ihre Künste beschworne Erdgeist hat die Gemeinschaft des Erdensohnes zurückgewiesen. In dieser Richtung ist also keine Entwicklung weiter möglich; auf diesem Pfade kann Faust nur zur Verzweiflung gelangen und in der Verzweiflung zum Selbstmord.

Aber auch positiv hat der Dichter die Hinwendung zum Leben in Faust motiviert. In dem Erdgeist hat er die Fülle irdischen Lebens angeschaut und ist von ihr mächtig ergriffen worden, wenn er sie auch nicht völlig begreifen konnte. Dann hat ihn mit dem Ostergesang, der ihn vor dem Selbstmord bewahrte, die Erin-

nerung an die frühe Kindheit, an ein frohes Jugendleben mächtig gepackt; längst entschwundene Bilder sind vor seinen Blicken emporgetaucht, neue Lebenssehnsucht ist in ihm erwacht. So ist er am Ostertag aus seiner dumpfen Zelle in die freie Natur getreten, aus seiner mönchischen Einsamkeit in die bewegte Menschenwelt; da hat er empfunden, daß sein Herz noch nicht tot sei, daß es auch fühlen könne wie andre Menschenherzen. Und als er nun die schöne Welt im Abendsonnenglanz vor seinen trunknen Blicken ausgebreitet sieht, da faßt ihn die Lebenslust mit unwiderstehlicher Gewalt; leben möchte er, aber — und darin ist er ganz der alte Faust — ein Leben ohne Schranken und Hemmnisse, wie die Himmelskönigin, die Sonne, frei über die Gefilde schwebend, von einem Zaubermantel von Ort zu Ort getragen zu immer neuem Genuß.

Ist dieser Faust, den wir hier vor uns sehen, nicht mehr der Faust des ersten Monologs? Liegt diesem (im Fragment nicht enthaltenen) Teil der Dichtung ein andrer Plan zu Grunde als jenen ältesten Stücken? Wer dies behauptet, der leugnet überhaupt die Möglichkeit einer innern Entwicklung, die uns doch der Dichter, wie ich meine, grade hier recht anschaulich und natürlich vor Augen geführt hat.

Doch kehren wir zu unsrem Ausgangspunkt zurück!

Kaum hat Faust die Geister, die ihm zu einem neuen Leben verhelfen sollen, herbeigerufen: noch warnt Wagner ihn, die wohlbekannte Schar zu berufen,

„Die strömend sich im Dunstkreis überbreitet,
Dem Menschen tausendfältige Gefahr
Von allen Enden her bereitet," ....
„Sie hören gern, zum Schaden froh gewandt,
Gehorchen gern, weil sie uns gern betrügen" ...

da meldet sich auch schon der Versucher bei Faust; in der Gestalt eines schwarzen Hundes, in welcher auch die Volkssage den Teufel oft erscheinen läßt, umkreist Mephisto die Beiden. Faust wittert in ihm etwas Unheimliches, Geisterhaftes, läßt sich aber von Wagner überzeugen, der in dem Tiere nichts als einen verlaufenen Pudel sieht, der sich auf der Spur seines Herrn plagt. So gelangt der Hund, sich dem rückkehrenden Faust anschließend, in dessen Wohnung: der erste Schritt zu dem verhängnisvollen Bunde ist gethan. —

Wir sind schon bei der Besprechung dieses Abschnittes auf den Zusammenhang desselben mit dem Früheren eingegangen und können uns deshalb hier kurz fassen. Wir sahen, wie der Auftritt sich eng an das Vorausgehende anschließt und die Handlung ohne Unterbrechung weiter führt, zugleich aber mit seinem mannigfaltigen, bunten Inhalt einen wirksamen Gegensatz zu der düsteren Nachtscene in Fausts Studierstube bildet. So macht er einen neuen wichtigen Teil der Exposition des ganzen Werkes aus: die Charakterzeichnung des Haupthelden erfährt eine wesentliche Ergänzung, während doch die früher entworfenen Grundlinien durchaus beibehalten werden. Wir finden Faust nach den gewaltigen Erschütterungen der verflossenen Nacht in einer weichen, den Eindrücken der Außenwelt

zugänglichen Stimmung; echt menschliche Seiten treten in ihm hervor, die ihn unsrem Herzen näher rücken: seine Freude an der Natur, seine warme Teilnahme an dem Wohl und Wehe andrer Menschen; ja, wir blicken in seine Vergangenheit und sehen, wie er zu dem finstern, unglücklichen Manne geworden, als der er uns jetzt erscheint. Auch sein Herz hat einst jugendlich und hoffnungsvoll geschlagen, auch er sah einst den Himmel gläubig offen, aber Schläge des Schicksals, Mißerfolge in seinem edelsten Streben haben ihn verhärtet, ihn trübe, mißtrauisch und glaubensleer gemacht. So fügt sich zu dem Bilde des fertigen Faust, das wir in der ersten Scenenreihe empfingen, das Bild des werdenden hinzu, und nun erst verstehen wir ganz die Schmerzen des Mannes und nehmen den innigsten Anteil an ihm.

Auch für den weiteren Gang der Handlung ist unsre Scene wichtig. Wenn wir später Faust in jugendlich warmer Liebe zu Gretchen entbrennen sehen, wenn wir ihn am Schluß der Dichtung seine ganze Energie für das Wohl der Mitmenschen einsetzen sehen, so finden wir die Voraussetzungen zu solchem Handeln in dem eben besprochenen Abschnitt gegeben. Freilich tritt dieser darum noch in keinen Widerspruch zu dem vorausgehenden, weil er ihn in wichtigen Punkten ergänzt: man müßte denn von dem Dichter fordern wollen, daß er stets gleich in der ersten Scene den Charakter seines Helden nach allen Seiten entwickele, eine Forderung, die wohl selbst die kühnsten Entdecker von Widersprüchen nicht stellen werden.

Was die Aufführung unsrer Scene angeht, so ist die große Bühnenwirksamkeit derselben durch die Versuche in Weimar außer allen Zweifel gestellt. Durch die Einteilung der Bühne in verschiedene Stockwerke wurde eine zusammenhängende Vorführung der bunten Bilder, welche uns die Scene giebt, ermöglicht, und die geschmackvolle Anordnung ließ die hier und da doch bedenkliche Enge des Raumes, die bei einem größeren Theater noch weit weniger hervortreten dürfte, kaum zum Bewußtsein kommen.

3. Studierzimmer. Mephistopheles giebt sich Faust zu erkennen.

v. 825—1175.

Die Scene steht im engsten Zusammenhang mit der vorhergehenden. Faust ist mit der hereinbrechenden Nacht von dem Spaziergang in sein Zimmer zurückgekehrt, mit ihm hat Mephisto in der Gestalt des Pudels Eingang gefunden und weiß bald die Aufmerksamkeit Fausts auf sich zu lenken.

Dieser befindet sich zunächst in einer milden, beruhigten Stimmung. Mit ahnungsvollem, heiligem Grauen hat die Nacht die wilderen Triebe besänftigt, die bessere Seele geweckt: es regt sich die Menschenliebe, die Gottesliebe. In diesem Gefühl stillen Friedens ist die menschliche Brust jeder Belehrung zugänglich, jeder Hoffnung geöffnet: freilich, die Sehnsucht nach des Lebens Bächen ist in Fausts Herzen auch jetzt nicht verlöscht, nur äußert sie sich maßvoller, hoffnungsreicher.

So wendet er sich an die göttliche Offenbarung, ob sie vielleicht sein Verlangen stillen könne, er greift zur Bibel und fängt an, den Anfang des Johannesevangeliums in sein geliebtes Deutsch zu übertragen.

Man könnte hier einwerfen, wie Faust zur Bibel komme, er, der offenbar nichts weniger als ein Christ ist, der von sich selbst (v. 412) aussagt:

„Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube."

Darauf ist zu erwidern, daß Faust zwar kein gläubiger Christ, doch keineswegs ohne religiöses Gefühl ist. Wie hätte ihn sonst der Ostergesang so ergreifen, ihn vom Selbstmord abhalten können? Die Erinnerungen an seine gläubige Kindheit wirken noch in ihm fort, und grade jetzt sind sie in ihm besonders lebendig geworden. So steht er dem Glauben und den heiligen Schriften, die seine Grundlage bilden, mindestens nicht feindlich gegenüber; er erkennt an, daß die Offenbarung nirgends würdiger und schöner brennt als im neuen Testament.

Freilich dürfen wir andrerseits nicht übersehen, daß diese Anerkennung nur eine bedingte, eine relative ist. Faust ist keineswegs gesonnen, seine Ueberzeugung dem Bibelwort als absoluter Autorität zu unterwerfen: dies zeigt uns auf der Stelle die große Subjektivität und Willkür, mit der er den heiligen Text behandelt und ihn in das Deutsche zu übertragen versucht. Was wird nicht alles aus dem „im Anfang war das Wort!" Nicht die allerdings vielseitige Wortbedeutung des griechischen „Logos," sondern seine eigne innerste Ueberzeugung ist für Faust maßgebend, wenn er sich zuletzt für das „im Anfang war die That" entscheidet: eine Uebersetzung, die so recht dem thatfreudigen, rastlos vorwärts stürmenden Charakter Fausts entspricht,

dem auch am Ende seiner Lebensentwicklung noch die kühne That als das Höchste erscheint, wenn er in dem Augenblick, wo er den Plan zur Bezwingung des Meeres faßt, ausruft (II Akt. 4, v. 150):

„Die That ist alles, nichts der Ruhm!"

Schon längst hat sich während der Beschäftigung Fausts mit der Bibel der Pudel durch sein unruhiges Wesen bemerkbar gemacht und durch Knurren und Bellen sein Mißbehagen ausgedrückt: als die wiederholten Mahnungen zur Ruhe erfolglos bleiben, öffnet Faust die Thür, um den unbequemen Gast hinauszujagen. Aber von neuem und noch entschiedner als beim ersten Anblick fällt ihm das unheimliche Aussehen des Tieres auf. Sofort schreitet er zur Beschwörung des Geistes, den er in ihm vermutet. Der erste Zauber erweist sich als unwirksam; keinem der vier Elemente, weder dem Feuer als Salamander, noch dem Wasser als Undene, noch der Luft als Sylphe, noch der Erde als Kobold (Incubus) gehört das unbekannte Wesen an. So vermutet Faust mit Recht in ihm keinen gutartigen, sondern einen bösen Geist, einen Flüchtling der Hölle: er hält ihm das Crucifix entgegen, das Bild des Gekreuzigten, und droht zuletzt mit dem „dreimal glühenden Licht", dem Zeichen der Dreieinigkeit.

Solchen Mitteln widersteht Mephisto nicht länger und tritt nunmehr in menschlicher Gestalt, als fahrender Scholast gekleidet, hinter dem Ofen hervor. Die Maske des fahrenden Schülers ist für den Besucher eines Universitätslehrers passend gewählt, wie später die

des Kavaliers sich eignet für den Begleiter des einem vornehmen Herren gleich in die Welt ausziehenden Faust.

Immerhin gilt diese Maske nur für die Außenwelt: Faust selbst gegenüber enthüllt sich Mephisto als das, was er ist.

Es ist nun von größter Wichtigkeit, das Wesen Mephistos von vornherein scharf aufzufassen und zu bestimmen, und zwar nicht nur deshalb, weil er, als Fausts Widerpart, der ihn vom rechten Pfad abzulenken und sich dienstbar zu machen sucht, im Stücke nächst diesem die bedeutendste Rolle spielt, sondern auch darum, weil man, besonders in neuerer Zeit, grade im Wesen und der Natur Mephistos starke Widersprüche hat finden wollen, so daß der Mephisto der älteren Teile der Dichtung ein ganz anderer wäre als der der später gedichteten Abschnitte.

Auf diese Streitfrage werden wir im zweiten Teile dieses Buches ausführlich eingehen; von der hier zu gebenden Erläuterung des Faust schließen wir kritische Erörterung und Polemik absichtlich aus, um nicht den Zusammenhang fortwährend unterbrechen zu müssen; der aufmerksame Leser wird ohnehin merken, daß wir in der Fassung der Erklärung auf etwa zu erhebende Einwürfe nach Möglichkeit Rücksicht nehmen.

So sei denn hier nur im Voraus ausgesprochen, daß wir die Figur des Mephistopheles in unsrem Drama durchaus einheitlich gezeichnet finden und speciell zwischen dem Mephisto des Fragments und dem der später hinzugekommenen Abschnitte keinen Unterschied zugeben können. Wenn — wie dies in die Augen fällt —

Mephistopheles in seiner Thätigkeit manche Berührung mit den Hausgeistern des deutschen Volksglaubens (Kobolden, Wichtelmännern und ähnlichen Gestalten) zeigt, insofern er Schätze aufsucht, allerlei Dienste leistet, allerlei Zaubereien ausführt, so beruht dies auf seiner gegen Faust übernommenen Verpflichtung und ist keineswegs nur in den ältesten Teilen der Dichtung der Fall. Diese Stellung des Teufels war schon in der Volkssage vorgebildet, wo er sich öfter — nicht bloß in dem Faustmythus — für Lohn in den Dienst einzelner Menschen begiebt, und ist von Goethe aus dieser Volkssage unverändert in seine Dichtung herübergenommen, wie er sich denn überhaupt weit enger an die Tradition gehalten hat, als man anzunehmen pflegt.

Was ferner den sogenannten Humor des Mephistopheles anlangt, der seiner Teufelsnatur widersprechen soll, so werden wir Gelegenheit nehmen zu zeigen, wie wenig derselbe ein gutmütiger ist und wie trefflich er zu seinem stets auf Verneinung gerichteten Wesen paßt. Daß aber dieser echt teuflische Charakter Mephistos vom Dichter das ganze Werk hindurch consequent festgehalten ist, wird hoffentlich aus unsrer Darlegung hervorgehen.

Bezeichnend für Mephisto sind gleich die ersten Worte, die er Faust auf die Frage nach seinem Namen erwidert:

„Die Frage scheint mir klein
Für einen, der das Wort so sehr verachtet,
Der, weit entfernt von allem Schein,
Nur in der Wesen Tiefe trachtet."

Diese Worte lassen Mephisto sofort als einen gefährlichen Feind erkennen, der die Eigentümlichkeit des Gegners durchschaut; andrerseits bekunden sie sogleich seine satirische Neigung, die auch die kleinste Inconsequenz schonungslos aufdeckt und verhöhnt. Der Dichter gewinnt aber damit, daß er Mephisto hier selbst sein innerstes Wesen enthüllen läßt, den Vorteil, den Zuschauer sogleich über diese wichtige Persönlichkeit zu orientieren und ihm die Bedeutung des bevorstehenden Kampfes zum Bewußtsein zu bringen.

Mephisto bekennt sich als

„ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft."

Er will das Böse — somit bezeichnet er sich offen als Feind Gottes, des Gebers alles Guten, als ein höllisches Wesen. Der Dichter faßt ihn aber — im Anschluß an die Volkssage — nicht als den bösen Geist, er ist nur ein Teil der Gott feindlichen Kraft. Wie um den Herrn sich die guten Geister, die himmlischen Heerscharen, lagern, die wir im Prolog kennen gelernt haben, so umgeben den Satan, dessen Reich in der Walpurgisnachtscene geschildert wird, Scharen von bösen Dämonen. Einer von diesen, ein mächtiger und angesehener, ist Mephisto, mithin nur ein Teil des bösen Elements, wenn auch vielfach schlechthin als sein Vertreter gefaßt.

Etwas auffallend erscheint auf den ersten Blick in den citierten Versen der Zusatz: „und stets das Gute schafft", und doch ist er außerordentlich bezeichnend.

Im letzten Grunde ist sich Mephistopheles des Erfolglosen seiner Bemühungen bewußt, wie ja dieser Mißerfolg auch in unsrer Dichtung am Schluß zu Tage tritt; trotzdem treibt ihn sein Haß, immer aufs neue wieder den Kampf gegen das Gute zu versuchen, und das Vergebliche seines Bestrebens steigert nur seine Bosheit bis zum furchtbarsten Ingrimm. Ich meine daher, daß der Schauspieler die Worte „und stets das Gute schafft" nicht in demselben Tone wie das Vorhergehende sprechen darf, sondern nach einer kurzen Pause mit dem Ton schneidender Selbstverhöhnung.

Noch deutlicheren Aufschluß über das Wesen Mephistos geben die folgenden Worte. Er ist der Geist, der stets verneint, der sich insbesondre der aus Gottes Hand hervorgegangenen Schöpfung gegenüber rein negativ verhält.

Diese Negation zeigt sich zunächst in seiner pessimistischen Weltanschauung, auf die wir schon bei Besprechung des Prologs hinwiesen; nach ihr läßt er nichts für gut gelten und hat selbst dort, wo die Engel beim Anblick der Weltharmonie in Lobgesänge ausbrechen, nichts als bittren Tadel auf den Lippen. Den schärfsten Ausdruck giebt er dieser Anschauung hier in den Worten:

„alles, was entsteht,
Ist wert, daß es zu Grunde geht;
Drum besser wär's, daß nichts entstünde."

Sodann tritt diese Negation praktisch hervor in seinem Bestreben, die Schöpfung Gottes wieder zu vernichten, das gewordene Gute zu zerstören. Er versucht

dies auf alle Weise, im Großen und im Kleinen, auf physischem wie auf sittlichem Gebiet; freilich gelingt es ihm nicht

„das Etwas, diese plumpe Welt"

wieder in das Nichts zurückzuführen. So unermüdlich er alle Mittel der Zerstörung aufbietet, die Macht der Wellen und Stürme, Erdbeben und Feuerbrand (v. 1012 ff.), er kann des blühenden Lebens nicht Herr werden, „setzt vergebens der heilsam schaffenden Gewalt die kalte Teufelsfaust entgegen."

So faßt der Dichter den Gegensatz zwischen Gott und Teufel in einer Weise, die sehr an die alte Zendreligion und ihren Streit zwischen Ormuzd und Ahriman erinnert, als einen großartigen, immerwährenden Kampf zwischen dem Reiche des Lichts und dem Reiche der Finsternis. Auf der einen Seite steht Gott, um ihn geschart die guten Geister: hier ist Licht, Liebe, Wahrheit, Harmonie, Schönheit, Leben. Ihm gegenüber der Böse mit seinen Scharen; ihr Element die Finsternis, der Haß, der Trug, die Unordnung*), die Häßlichkeit, die Vernichtung. Es gilt einen Kampf um Sein oder Nichtsein auf der ganzen Linie, auf allen Gebieten: eine Götterschlacht im gewaltigsten Maßstabe. Jeder Teil hält sich für den zum Herrschen berufenen, und trotz des geheimen Gefühls seiner Schwäche nimmt Mephisto mit titanischem Trotz den Vorrang für seine Sache als die ältere in Anspruch,

---

*) Mephisto wird v. 1030 „des Chaos wunderlicher Sohn" genannt.

indem er, wie in alten Kosmogonieen, das Licht aus der Finsternis, die geordnete Welt aus dem Chaos erst hervorgehen läßt.

„Ich bin ein Teil des Teils, der Anfangs Alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht."

Damit werden wir auf einen Standpunkt gestellt, der uns den großartigen Ausblick, den uns schon der Prolog gab, noch erweitert bis in das Unendliche. Auf dem engen Raum eines Menschenlebens tobt der Kampf, der uns in unsrem Drama vorgeführt wird; sein Preis ist das Schicksal einer Menschenseele, die für das Gute oder das Böse gewonnen werden soll; dieser Kampf aber erscheint wieder nur als Moment einer durch alle Zeiten hindurch rasenden Vernichtungsschlacht zwischen dem Reiche des Lichts und dem Reiche der Finsternis.

Nicht mit verbundenen Augen soll Faust in diesen Kampf hineingeführt werden. Mephisto enthüllt ihm klar sein Wesen und seine Ziele; in voller Freiheit soll er sich entscheiden.

Nur in einem Punkte, freilich einem sehr wichtigen, wird Faust von Mephisto mit teuflischer List getäuscht. Mephisto läßt ihn nicht merken, daß er selbst es ist, den er sich jetzt zum Opfer ersehen hat; er bittet um die Erlaubnis, sich zu entfernen. Faust hat nichts dagegen:

„Ich habe jetzt dich kennen lernen;
Besuche nun mich, wie du magst."

Mephisto erklärt sich durch den Drudenfuß auf der Thürschwelle gebunden, den er an der Außenseite ein wenig offen gefunden, so daß er hereinkonnte, der aber, auf der inneren Seite geschlossen, ihm nun den Ausgang verwehre. Faust freut sich, den Höllengeist so in seiner Gewalt zu haben, ohne zu ahnen, daß dieser selbst um ihn die Schlinge immer fester zieht. Als Faust hört, daß selbst die Hölle ihre Rechte habe, insofern die Geister denselben Weg zurückmüssen, den sie gekommen sind, denkt er bereits an einen Vertrag mit Mephisto, und als dieser mit berechneter List ausweicht, wird er dringender und nötigt ihn zum Bleiben.

Wir sehen, wie trefflich Mephisto seine Rolle spielt. Wäre er derjenige, welcher den Vertrag anböte, so müßte Faust bedenklich werden und arge Absichten vermuten. Indem Mephisto aber zögert und die Sache hinausschiebt, erregt er die Ungeduld in Faust und reizt diesen zuzugreifen. Zugleich schmeichelt es Faust, Mephisto, wie er glaubt, in seiner Macht zu sehen und auf diesem Wege den schon längst gewünschten Verkehr mit der Geisterwelt anknüpfen zu können. So ruft er:

„Den Teufel halte, wer ihn hält!
Er wird ihn nicht so bald zum zweiten Male fangen.“

So begierig sich Faust zeigt, auf den Bund einzugehen, so hält doch Mephisto die Zeit dafür noch nicht gekommen. Er stellt sich, als ob er bereit sei zu bleiben, sinnt aber auf ein heimliches Entweichen. Von seinen dienenden Geistern, die sich schon vorher auf dem Gange gemeldet haben, läßt er Faust durch zarte

Gesänge und durch Vorspiegelung anmutiger, üppiger Bilder in Träumerei und endlich in festen Schlaf wiegen. Diesen Schlaf benutzt er, um mit Hülfe einer Ratte, die auf seinen Befehl die ihn hindernde Spitze des Drudenfußes wegnagen muß, ins Freie zu gelangen.

Nach unsrer Entwicklung ergiebt sich die Antwort auf die Frage, die Einige aufgeworfen haben, warum Mephisto den Pakt mit Faust erst bei seinem zweiten Erscheinen abschließt, von selbst. Mephisto will Faust durch seine Zurückhaltung nur stärker reizen, zugleich aber will er ihn durch wiederholten Verkehr sicherer und argloser machen, so daß er später den verhängnisvollen Schritt ohne Zaudern und Besinnen thut. Wenn Faust sieht, daß Mephisto doch nicht so leicht zu halten ist, daß er Mittel findet, sich seiner Gewalt zu entziehen, daß er zögert, den Bund abzuschließen, so wird er schließlich in der Hitze seines Verlangens nach der ihm durch Mephisto in Aussicht stehenden Erweiterung des Wissens und Vermögens nicht nach der Höhe des Preises fragen und unbedenklich in die Falle gehen. So wenigstens denkt Mephisto und zeigt sich hierin als schlauer Unterhändler: ob seine Künste bei Fausts verzweifelter Stimmung nicht vielleicht überflüssig sind, ist eine andre Frage, die hier nicht entschieden zu werden braucht. Uebrigens wird auch nach der Volkssage der Bund nicht bei der ersten Zusammenkunft, sondern erst später formell abgeschlossen. —

Trotz der Verschiebung des eigentlichen Vertrags führt unsre Scene einen bedeutenden Fortschritt der Handlung herbei. Sie enthält, nachdem der Schluß

der vorausgehenden Scene dazu die Bedingungen gegeben, die erste Begegnung zwischen Faust und Mephistopheles, dem seltsamen Paar, das wir von nun an das ganze Stück hindurch vereint sehen werden. Zu der Bekanntschaft mit dem Charakter Fausts, die wir aus den voraufgehenden Auftritten gewonnen, bekommen wir einen tiefen Einblick in das Wesen seines Gegners: wir kennen nunmehr die Parteien und der Kampf kann beginnen. Es fehlt nur noch der förmliche Vertrag, der die Bedingungen des Streites regelt: aber auch zu diesem Vertrag sehen wir Faust bereit, und daß Mephistopheles nicht zögern wird einzuschlagen, sobald er seine Zeit ersieht, wissen wir aus dem Prolog.

Zu beachten ist, wie schon bei dieser ersten Begegnung Mephistos Bestreben auf die Erregung der Sinnlichkeit in Faust gerichtet ist. Der Gesang der Geister, der auf Mephistos Wink beginnt, ist durchaus auf diesen Zweck berechnet. Mephisto sagt selbst (v. 1082 ff.):

„Du wirst, mein Freund, für deine Sinnen
In dieser Stunde mehr gewinnen
Als in des Jahres Einerlei.
Was dir die zarten Geister singen,
Die schönen Bilder, die sie bringen,
Sind nicht ein leeres Zauberspiel.
Auch dein Geruch wird sich ergetzen,
Dann wirst du deinen Gaumen letzen,
Und dann entzückt sich dein Gefühl."

Eine Reihe der entzückendsten Bilder wird der Phantasie des Hörenden vorgezaubert, ein scheinbar willkürlicher Wechsel lieblicher, zum Teil üppiger Scenen,

der in seiner Regellosigkeit das Nachdenken zurückdrängt, desto mehr aber die Sinne beschäftigt, so daß es nicht wunderbar erscheint, wenn der bunte Inhalt zusammen mit der gefälligen, gleichsam wiegenden Form betäubend und zuletzt einschläfernd wirkt.

Wir finden neben den bereits früher erwähnten ein neues Motiv, welches den Uebergang Fausts aus seiner Zelle in das bewegte Leben vorbereitet. —

Die tiefe Auffassung des Dichters von dem Wesen des Teufels, der als der ewig Verneinende, der unversöhnliche Gegner alles Göttlichen und Guten gekennzeichnet wurde, haben wir aus den Worten Mephistos selbst entnommen. Zu dieser Tiefe der Auffassung scheint manchen Erklärern wenig die Art zu stimmen, wie der Dichter die Züge der Volkssage in seiner Darstellung beibehalten hat. Hierher gehört, um von unsrer Scene auszugehen, sein Erscheinen in Hundsgestalt, seine Beschwörung durch Zaubersprüche, das Gebundensein durch den Drudenfuß. In der nächsten Scene erregt besonders die Art des Vertragsschlusses, das Unterzeichnen des Paktes mit dem Blute Fausts, und Aehnliches Anstoß, wie sich ja dergleichen noch viel in der Dichtung findet. Wie paßt, so fragt man, diese Darstellung des Teufels, die sich in allen Aeußerlichkeiten an den beschränkten Volksglauben anschließt, zu dem geistigen Gehalte, den der Dichter in sein Werk hineinlegt, zu dem Ausdruck modernen Bewußtseins, das wir sonst in demselben finden?

Dieser scheinbare Widerspruch hat einige verdiente Forscher verleitet, anzunehmen, daß Goethe in seiner

Darstellung die Auffassung des Volksglaubens gradezu verspotten wolle. So sagt, um nur ein Beispiel anzuführen, Düntzer (Goethes Faust erläutert, 3. Aufl., Leipzig bei Wartig, 1879, Teil I, S. 99): ... „Der Dichter wollte auch den von der Volkssage gebotenen mit Blut unterschriebenen Teufelspakt aufnehmen, um diesen tollen Glauben zu verspotten ...", eine Ansicht, die sich in dem Buche noch öfter, besonders auch Teil II S. 269, wiederfindet, wo es heißt: „dieser Volksteufel ist nach der Ansicht des Dichters eine schlechte, aller Wesenheit entbehrende Spukgestalt, die über den Menschen keine Gewalt hat, eine Ausgeburt düstersten Aberglaubens, welche der Dichter hier mit schärfstem Spott vernichtet und samt dem von Anfang an humoristisch behandelten Vertrage zur Seite wirft ..."

Ich glaube, daß hierin eine starke Verkennung des Wesens der Dichtung liegt. Grade um die Illusion einer wirklich vor sich gehenden Handlung zu erreichen, wie sie doch das Drama anstrebt, mußte der Dichter in Zeichnung seiner Figuren so sinnlich und real wie möglich verfahren. Innerliche, rein geistige Vorgänge lassen sich nun einmal nicht als solche auf der Bühne zur Anschauung bringen, sondern nur in Worten und Handlungen verkörpert, und die letzteren können nur dann eine dramatische Wirkung erreichen, wenn sie möglichst stark auf unsre sinnliche Wahrnehmung wirken. Wie will man die prinzipielle Abwendung vom Guten und Hingebung an das Böse dramatisch besser darstellen, als indem man den Helden auch äußerlich

einen Bund mit dem Teufel, der sinnlichen Verkörperung des Bösen, eingehen läßt? Und in der Zeichnung dieses Teufels hat unser Dichter wiederum mit vollem Recht möglichst in die Sinne fallende Mittel angewendet; er hat damit nicht den Volksglauben verspotten wollen, wie Düntzer meint, sondern sich grade zur Erreichung seiner Zwecke auf ihn stützen wollen. Das ist der große Vorzug des von Goethe gewählten Stoffes, daß dieser dem Dichter bereits fertige, durch die Sage dem Volke bekannte Gestalten, feste Typen mit bestimmter Bedeutung liefert, die für die Darstellung wirksam verwertet werden können. Wenn aber jemand einwenden sollte, unsre moderne Zeit glaube nicht an den persönlichen Teufel des Volksglaubens mit Hörnern, Schweif und Pferdefuß, so möchte ich ihm nur das elfte Stück von Lessings Hamburgischer Dramaturgie zur Lektüre anempfehlen, in welchem von der Berechtigung der Geistererscheinungen auf der Bühne die Rede ist und dem Dichter bei seiner Darstellung die engste Anlehnung an den Volksglauben zur Pflicht gemacht wird.

Hätte Goethe mit Einführung des Mephistopheles und der übrigen geisterartigen Wesen, die er in seinem Faust in Menge citiert, nichts beabsichtigt, als den Volksglauben zu verspotten, so würde er damit die Illusion vernichtet und der dramatischen Wirkung lediglich geschadet haben. Im Großen und Ganzen will er aber seine Figuren durchaus real aufgefaßt wissen, wie sie denn in der That auf der Bühne dem unbefangenen Zuschauer einen solchen Eindruck machen. Die

absichtliche Aufhebung der Illusion ist ein sehr gefährliches Mittel, dessen sich Goethe als echter Künstler nur sehr sparsam bedient, wenn er zum Beispiel Mephistopheles hier und da seinen alles vernichtenden Spott auch gegen seine eigne Person kehren läßt, oder etwa im zweiten Teil Nebenfiguren, wie die drei Gewaltigen, von Mephistopheles selbst als allegorisch bezeichnen läßt (II Akt 4, v. 291 f.).

Bei der Erklärung einer so eigentümlichen Dichtung, wie Goethes Faust ist, konnten wir dieser kurzen Erörterung über die Auffassung des Mephistopheles und ähnlicher geistiger Wesen nicht aus dem Wege gehen; auf Polemik im Einzelnen können wir uns auch hier nicht weiter einlassen und werden nur auch im Folgenden nachzuweisen bemüht sein, wie vortrefflich der Dichter verstanden hat, seine Figuren durch Anlehnung an die Darstellung des Volksglaubens lebensfähig zu machen.

4. Der Vertrag zwischen Faust und Mephisto. Schülerscene. Abschluß der Exposition mit dem Verlassen der Zelle.

v. 1176—1718.

Als Faust am Ende des vorigen Auftritts aus dem Schlummer emporfährt, befindet er sich in Ungewißheit, ob er in der That den Höllengeist beschworen oder ob er es nur mit einem gewöhnlichen Pudel zu thun gehabt und nur der Traum ihm den Teufel vorgelogen habe.

In unsrer Scene sehen wir nun Mephisto aufs neue — diesmal als „edlen Junker in rotem, goldverbrämtem Kleide" — bei Faust eintreten, wobei der Dichter wohl absichtlich unentschieden läßt, ob inzwischen ein weiterer Verkehr zwischen den beiden stattgefunden hat oder nicht.

Daß sich Mephisto von Faust dreimal hereinrufen läßt, soll wohl, ähnlich wie seine frühere Zögerung, das ungeduldige Verlangen Fausts nach einer engeren Verbindung mit ihm nur noch mehr reizen und verstärken.

Der als Kavalier gekleidete Mephisto fordert nun Faust auf, gleiche Tracht anzulegen,

„Damit du losgebunden, frei
Erfahrest, was das Leben sei.“

Faust erwidert zunächst unmutig, die Pein des engen d. h. engumschränkten Erdenlebens werde er wohl in jedem Kleide fühlen. Er zeigt sich also hier in derselben Stimmung, in der wir ihn gleich im ersten Monolog fanden und die wir als seine Grundstimmung erkannten, die nur selten und auf Augenblicke einer freundlicheren, hoffnungsreicheren Platz macht. Die Welt kann ihm nicht die Befriedigung seiner heißesten Wünsche gewähren, Entbehrung verlangt sie wieder und wieder von ihm. Geflissentlich knüpft der Dichter in der Schilderung von Fausts Seelenleiden an die Darstellung der früheren Scenen an. Wenn er Faust hier sagen läßt, daß jeder neue Tag „die Schöpfung seiner regen Brust mit tausend Lebensfratzen hindre“, so denken wir an die Worte des zweiten Monologs (281 f.):

„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an“

und an den höhnenden Ausruf des Erdgeistes, der sich schon im Fragment findet (v. 138 f.):

„Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf
Und trug und hegte?“

Das eben ist ja Fausts tiefster Schmerz, daß den kühnen Gedanken seines Innern das äußere Können nicht entspricht, daß er sich in seinem göttergleichen Schaffensdrang durch tausend unübersteigliche Schranken gehemmt sieht. So ruft er (v. 1212 ff.) aus:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen,
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.“

Und wenn er fortfährt:

„Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt“,

so sehen wir ihn im Grunde doch — trotz aller auf und ab schwankender Stimmungen — wieder in demselben verzweifelten Zustand, der ihn in der Osternacht bis an die Schwelle der Selbstvernichtung führte.

Um so schärfer muß ihn der Spott Mephistos treffen:

„Und doch hat jemand einen braunen Saft
In jener Nacht nicht ausgetrunken!“

Jetzt, in dieser erneuten Seelenqual, muß Faust seine Nachgiebigkeit gegen die rührenden Erinnerungen der Kindheit als eine Thorheit erscheinen; jetzt bereut er, damals seinen Entschluß nicht ausgeführt zu haben, der ihn diesem unerträglichen und hoffnungslosen Zustande entrissen hätte. So bricht er im höchsten Affekt in entsetzliche Flüche aus, mit denen er alles verwünscht, was ihm bisher noch heilig und teuer gewesen ist, was ihn noch mit seinem trügerischen Reiz an dieses Leben gefesselt hat. Er flucht dem Reste kindlichen Gefühles, das ihn vom letzten Schritte abgehalten; der hohen Meinung, die der Geist von sich und seiner göttlichen Abkunft hegt; dem Glanze der Schönheit, der die Sinne bethört; der trügerischen Hoffnung auf bleibenden Ruhm; er flucht jeder Art des Besitzes, ja er versteigt sich zur

Lästerung der höchsten Tugenden, er schwört der Liebe, der Hoffnung und dem Glauben ab und vor allem der Geduld, die ihn seine Qual bis hierhin hat tragen lassen.

So zerstört er in schrecklicher Erregung alle Formen, in denen er mit seinem Denken, Empfinden und Wollen bisher gelebt, er schlägt, wie der Geisterchor verkündet, als ein Halbgott die schöne Welt in Trümmern: will er sich nicht selbst mit in die Vernichtung stürzen, so muß er in der That, wie die Geister raten, eine neue Welt sich wieder aufbauen, ein neues Leben beginnen.

Auch Mephistopheles schließt sich den Stimmen der Seinen an: in die Welt will er ihn locken aus der Einsamkeit; auch die schlechteste Gesellschaft werde ihn fühlen lassen, daß er Mensch mit Menschen sei, werde seinen Gram lindern. Und so bietet er sich ihm als Gesellen, als Diener an.

So verfolgt der Schlaue seinen Plan unter der Maske des Mitleids. Hat er Faust erst in das Getriebe des Lebens gelockt, so darf er hoffen, die Adlersschwingen seines Geistes zu stutzen, ihn in den Banden der Sinnlichkeit zu fesseln. Daß dies sein Plan, spricht er weiter unten (v. 1506 ff.) deutlich aus.

Doch nicht so leicht ist Faust zu täuschen. Er durchschaut den Egoismus des Gegners und fragt sofort nach der Verpflichtung, die er für dessen Dienste auf sich nehmen müsse.

Die Antwort Mephistos:

„Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir das Gleiche thun,"

entspricht ziemlich genau den Bedingungen des Paktes in der Volkssage; nur daß in dieser für den Dienst des Teufels eine bestimmte Zeit, 24 Jahre, festgesetzt wird, während in unsrer Dichtung das Ende der Dienstzeit des Teufels durch die noch näher zu besprechende Wette bestimmt wird.

Faust zögert in seinem unseligen Zustande nicht, auf den Vorschlag Mephistos einzugehen. Ob es ein Drüben giebt oder nicht, erscheint ihm in seiner Verzweiflung gleichgiltig: selbst wenn ein Leben nach dem Tode für den Menschen vorhanden wäre — er kann sich, zerfallen mit Gott und Welt, wie er ist, dafür keinen Inhalt denken. Mit allem Feuer seiner Seele hat er hier auf Erden gestrebt und ist in seinem Streben gescheitert — was soll er von einem anderen Leben erwarten? Wenn ihm die Freuden dieses Erdendaseins entrissen sind, an denen sein Herz hing, soll er da auf einen Ersatz in unbekannter Zukunft hoffen?

Wir können uns die Resignation, mit welcher Faust hier auf alle Hoffnungen eines zukünftigen Lebens — mögen diese ihm auch noch so ungewiß scheinen — verzichtet, nur erklären aus seiner völligen Niedergeschlagenheit, aus dem Zustand tiefster Gleichgiltigkeit, in den er jetzt geraten ist. Er hat alles ihm Teure und Heilige verflucht, alle Brücken hinter sich abgebrochen; er

hat keine Hoffnung mehr und keinen Glauben; was jetzt noch kommen mag, ist ihm gleichgiltig; er will nur eines: Linderung des augenblicklichen Schmerzes, Zerstreuung, Betäubung, wie er dies v. 1412 ausspricht:

„Dem Taumel weih' ich mich."

Daß es nicht wirkliche, dauernde Befriedigung ist, die er von Mephisto erwartet, zeigt sofort die Antwort auf dessen Anerbieten:

„Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn."

Faust erwidert:

„Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben
Von deines Gleichen je gefaßt?"

Trügerisch und vergänglich seien alle Gaben, die Mephisto bieten könne, „Speise, die nicht sättigt," „Früchte, die faulen, ehe man sie bricht."*)

Da Mephisto, den Spott überhörend, sich bereit erklärt, Faust mit seinen Schätzen zu dienen, so drückt

---

*) Mir scheinen die Fragen: „Doch hast du Speise, die nicht sättigt?" u. s. f. nach dem Zusammenhang nur dann einen passenden Sinn zu geben, wenn man eine bejahende Antwort voraussetzt, ein „hab' ich nicht recht?" sich dazu denkt, so daß der Sinn entsteht: „Du hast ja doch nur Speise, die nicht sättigt, Gold, das in der Hand zerrinnt, Mädchen, die treulos sind, Ehre, die vergänglich ist, Früchte, die faulen, ehe man sie bricht, Bäume, die täglich ihr Laub wechseln," das heißt also: „du kannst nur Vergängliches, nichts Dauerndes geben." Mephisto überhört den in den Worten liegenden Spott und antwortet nur auf das: „zeige mir die Frucht." Eine andre Auffassung der schwierigen Stelle giebt v. Loeper S. 73.

dieser seine Ueberzeugung, daß Mephisto ihn nie wahrhaft werde befriedigen können, in der denkbar stärksten Weise aus: er bietet ihm die Wette, daß der Tag sein letzter sein solle, der ihm eine solche Befriedigung bringen werde (v. 1338 ff.):

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich gethan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich! ....
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!"

Diese Wette, auf die Mephisto begierig eingeht, ist für die Dichtung von höchster Bedeutung, und wir müssen deshalb noch einen Augenblick bei ihr verweilen, um so mehr, als auch hier manche Erklärer Widersprüche haben entdecken wollen.

Sehen wir uns zunächst den Inhalt der Wette an!

Bei jeder Wette haben wir zwei Meinungen, die sich schroff gegenüberstehen; die Wette formuliert die Art, wie dieser Meinungsstreit entschieden werden soll, und den Preis, den der gewinnende Teil erhalten soll.

Die sich gegenüberstehenden Meinungen sind hier klar ausgesprochen: Faust, im Gefühl seines ruhelosen,

auf das Höchste gerichteten Strebens, sagt zu Mephisto: du kannst mich nie befriedigen.

Mephisto, in der Hoffnung, Fausts ideales Streben abzustumpfen, ihn in die Bande der Sinnlichkeit zu verflechten, behauptet: ich kann dich befriedigen.

Als Moment, das diesen Streit entscheiden soll, bestimmt die Wette nun die Aeußerung Fausts, daß er sich befriedigt fühle. Wenn er dies, natürlich seinem wahren Empfinden entsprechend, auch nur für einen Augenblick zugeben muß, so hat Mephisto die Wette gewonnen.

Der Preis derselben ist für Mephisto das Aufhören seiner Dienstbarkeit und der Beginn seiner Herrschaft über Faust. Dieser will sofort dem Tode verfallen sein, wenn er einen Moment befriedigt ist; da nun nach der vorausgehenden Abrede Mephisto Faust nur hier d. h. während seines Menschenlebens zu dienen verpflichtet ist, während drüben d. h. nach dem Tode Fausts die gegenseitige Stellung eine umgekehrte sein wird, so setzt in der That, wie wir oben behaupteten, die Wette die Zeitdauer des Dienstverhältnisses für Mephisto fest und fügt sich durchaus passend als ergänzende Bestimmung in den Vertrag zwischen jenem und Faust ein.

Ebenso wenig läßt sich ein Widerspruch erweisen zwischen den beiden Wetten, die Mephisto — einerseits mit dem Herrn, andrerseits mit Faust — eingeht. Im Prolog hatte Mephisto sich anheischig gemacht, Faust seine Straße sacht zu führen, Gott hatte bestritten, daß ihm dies gelingen, daß er diesen Geist von seinem

Urquell abziehen werde. Als Preis der gewonnenen Wette hatte sich Mephisto ausbedungen, daß er dann aus voller Brust triumphieren dürfe; Faust solle, ohne daß der Herr es hindere, „Staub fressen, und mit Lust", das heißt doch nichts anderes als: er solle im Pfuhle der Gemeinheit, an dem er einmal Gefallen gefunden, für immer festgehalten werden.

Damit befinden sich aber die Bestimmungen der zweiten Wette im vollsten Einklang. Diese kann Mephisto gegen Faust nur gewinnen, wenn es ihm gelingt, dessen ideales Streben soweit abzustumpfen, daß er am Gemeinen Behagen findet und sich durch die sinnlichen Genüsse, die ihm Mephisto bietet, befriedigen läßt. Hat der Teufel dies erreicht, hat er das höhere Streben in Faust erstickt, das Wohlgefallen am Gemeinen in ihm erweckt, so ist ihm Faust auf immer verfallen; Mephisto triumphiert aber in diesem Falle nicht bloß über Faust, sondern zugleich über Gott, da es ihm dann in der That gelungen ist, Faust seine Wege zu führen und auf die Dauer von Gott abzuwenden.

Umgekehrt: wenn Faust sich niemals befriedigt fühlt, wenn Mephisto sein Sehnen nicht stillen, die ideale Richtung seines Geistes, die ihn eben nicht zur Befriedigung gelangen läßt, ihm nicht nehmen kann, so kann einerseits der Moment nicht eintreten, in welchem Faust dem Mephisto verfällt, und andrerseits wird Mephisto auch Gott gegenüber bekennen müssen, daß sein Bemühen, Faust seine Straße zu führen, ein vergebliches gewesen ist; in diesem Fall hat der Teufel also beide Wetten verloren.

Demnach behaupte ich*), daß zwischen den beiden Wetten, die für die ganze Anlage der Dichtung so bedeutsam sind, keinerlei Widerspruch besteht, und daß auch von dieser Seite das Werk durchaus einheitlich entworfen und durchgeführt ist.

Es bliebe nun noch zu erklären, wie Faust eine Wette unter so ungünstigen Bedingungen abschließen kann; denn in demselben Augenblick, wo er zum ersten Mal volle Befriedigung findet, will er dem Teufel verfallen sein; er kann also scheinbar bei seiner Wette nur verlieren.

Ich meine, auch dies erklärt sich zur Genüge aus dem Charakter Fausts und der Situation, in der er sich befindet. Seine ganze Kraft hat er in titanischem Streben an die Erreichung eines hohen Zieles gesetzt; aus der irdischen Beschränkung strebte er empor zu der nach Wissen und Macht schrankenlosen Gottheit; wenigstens glaubte er sich der über das Irdische erhabenen Geisterwelt gleich stellen zu können. In dieser Hoffnung sieht er sich getäuscht; das tiefste Sehnen seiner Brust ist ungestillt geblieben. Da bemächtigt sich seiner eine Verzweiflung, die ebenso grenzenlos ist wie sein Streben; eine Befriedigung seiner Sehnsucht hält er für völlig unmöglich und in dieser festen Ueberzeugung bietet er Mephisto die Wette. Er glaubt, wie dies ja für den Wettenden charakteristisch ist, unbedingt an das, was er behauptet, und so kann er, wie er meint,

*) Vgl. die weiteren Ausführungen gegen K. Fischer im zweiten Teil des Buches.

ohne Gefahr auch die ungünstigste Bedingung eingehen: der erste Augenblick der Befriedigung soll der letzte seines Lebens sein.

Andererseits — sollte Mephisto doch recht haben, sollte er imstande sein, ihm Genüge zu verschaffen — in diesem Faust unmöglich scheinenden Falle würde die einmalige Befriedigung seines Sehnens ihm nach seiner ganzen Charakteranlage den Wert eines sich unbefriedigt hinschleppenden Lebens reichlich aufwiegen, auch darauf hin würde der Kühne, der mit seiner Zukunft ein verwegenes Spiel spielt, die Wette eingehen können.

Zu allem kommt in Faust noch ein wilder Trotz, der besonders in den Versen 1387 ff. hervortritt. Mephisto möge nicht befürchten, daß Faust das Bündnis brechen werde. Sein erstes Streben ist gescheitert:

„Der große Geist hat mich verschmäht,
Vor mir verschließt sich die Natur."

So will er denn mit vollem Bewußtsein einen neuen Weg gehen, den Weg, den ihn der Teufel zu führen bereit ist, den Weg des Genusses.

„Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!"

Freilich irrt sich hier Faust in der Beurteilung seiner eignen Natur, wenn er meint, daß er diesen Weg fortan konsequent verfolgen werde. Wäre dies der Fall, so wäre er ja in der That ein passender Genosse des

Teufels und diesem unrettbar verfallen. Daß aber selbst in der gemeinsten Umgebung und selbst im Moment des sinnlichen Genusses Fausts ideale Natur unzerstörbar immer wieder zu tage tritt, daß er den jetzt ausgesprochenen Entschluß, Arm in Arm mit dem Teufel dessen Weg zu wandeln, nicht ausführen kann, darauf beruht die Möglichkeit seiner Rettung, und damit ist der Pfad vorgezeichnet, den die Dichtung von nun an mit ihrem Helden einschlagen muß.

Wir werden dies in unsrer weitren Untersuchung verfolgen; hier kam es nur darauf an, zu zeigen, wie sorgfältig der Dichter die an sich auffallende Thatsache motiviert hat, daß ein Mann wie Faust wissentlich den Bund mit dem Bösen eingeht.

Dieser Bund wird auf Andrängen Mephistos von Faust in aller Form Rechtens durch Unterzeichnung mit einem Tropfen seines eigenen Blutes vollzogen. Wir haben zum vorigen Abschnitt ausgeführt, warum der Dichter sich hier und anderwärts so eng an die äußere Gestaltung der Sage anlehnt. Faust sträubt sich allerdings in seiner Verachtung der leeren Form anfänglich gegen die Forderung Mephistos, fügt sich indes zuletzt dessen Verlangen. Er selbst meint, wie wir schon ausführten, mit seinem früheren Streben für immer abgeschlossen zu haben; so will er sich nun in die Flut des Lebens werfen:

„Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!"

Freilich, nicht Befriedigung erwartet er dort, sondern nur im Taumel des Augenblickes ein Vergessen

der höheren Forderungen, zu denen er sich einst berechtigt glaubte. Aber selbst jetzt noch tritt der ungebändigte, keine Schranken kennende Zug in seinem Charakter hervor. Da er sich einmal entschlossen hat, das Leben kennen zu lernen, so will er dies auch ganz und vollständig thun; in Freude und Schmerz will er alle Höhen und Tiefen ausmessen, er, der eine, will genießen, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, er will „sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern" (v. 1420) und am Ende mit ihr zu Grunde gehen.

Wir sehen: da Faust nicht über die Menschennatur hinaus kann, wie er zu seinem Schmerz empfinden mußte, so will er wenigstens innerhalb der Schranken der Menschheit alles durchkosten, was dieser beschieden ist.

Damit ist der weitere Plan der Dichtung ausgesprochen, die uns nunmehr Faust in den verschiedensten Lagen vorführen, das menschliche Leben in allen seinen Höhen und Tiefen, in allen seinen Freuden und Leiden vor unseren Blicken entrollen wird. Wir ahnen im Voraus hier den mannigfaltigen und wunderbaren Inhalt der folgenden Scenen, wir vermuten, daß Mephisto bei diesem Feuergeist keinen leichten Dienst haben wird.

Zunächst sucht Mephisto Fausts überflutende Phantasie einzudämmen und ihn zur Mäßigung zurückzurufen. Das Ganze, meint er, ist nur für einen Gott gemacht:

„Er findet sich in einem ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finsternis gebracht,
Und euch taugt einzig Tag und Nacht."

Auch im weiteren Verlauf des Gespräches sucht Mephisto beständig Fausts Streben, das auch auf dem

Gebiet der Sinnlichkeit und des Lebensgenusses auf das Ganze und Volle gerichtet ist, herabzustimmen. Die Häufung „aller edlen Qualitäten“ finde sich nur in der Poesie, nicht in der Wirklichkeit. Wenn man nun aber einmal nicht das Ideal erreichen könne, so müsse man sich mit dem Möglichen begnügen; immerhin lasse sich etwas erreichen. Vor allem dürfe man sich durch den Hinblick auf das Höchste nicht den vorhandenen Genuß verbittern lassen. „Grad' in die Welt hinein!“ ist sein Wahlspruch; das Spekulieren sei unfruchtbar und nutzlos, das „genieße den Augenblick!“ sei die höchste Weisheit.

So ist Mephisto schon hier stets darauf bedacht, Faust von seinem Streben nach dem Höchsten abzulenken, durch den Rat, sich mit dem Erreichbaren zu begnügen, seinen Idealismus abzustumpfen.

Faust giebt endlich seinen Widerspruch auf, um die Weisheit seines neuen Gefährten zu probieren. Auf seine Frage:

„Wie fangen wir das an?“

drängt Mephisto zu sofortigem Verlassen der Zelle, zum Aufgeben der unfruchtbaren Lehrthätigkeit. Faust willigt ein und überläßt sogleich, während er sich zur Abreise vorbereitet, den Empfang des hinzukommenden Schülers dem Mephisto, der sich in das lange Gewand des Gelehrten hüllt und dessen Rolle übernimmt.

Somit bezeichnet dieser Moment für Faust den durch die That vollzogenen Bruch mit der Vergangenheit, der sich innerlich schon längst vorbereitet, der sich in Worten schon in seiner Verfluchung alles dessen,

was ihm bisher teuer gewesen, ausgesprochen hat. Seine bisherige Thätigkeit an der Universität, die Beschäftigung mit der Wissenschaft giebt Faust auf, um ein ihm bisher fremdes Leben des Genusses zu beginnen. Höchst beachtenswert sind die Worte, die Mephisto nach der Entfernung Fausts vor dem Eintritt des Schülers in Bezug hierauf spricht. Sie bekunden, wie zufrieden er mit seinen bisherigen Erfolgen ist, wie klar er durchschaut, daß er einen bedeutenden Schritt vorwärts in seinen Plänen mit Faust gethan hat, indem er diesen bewogen hat, sich von seinem bisherigen Streben ab und dem Genuß des Augenblicks zuzuwenden. Mephisto erkennt sehr wohl den hohen Wert der Beschäftigung mit der Wissenschaft für den Menschen, die diesem allein durch die hohe Gabe der Vernunft ermöglicht wird. Deshalb ruft er triumphierend aus:

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,*)
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt."

Und so geht denn sein ganzes Bemühen dahin, Faust von der Beschäftigung mit der Wissenschaft abzuziehen, ihn in ein Meer von Zerstreuungen zu stürzen, in dem sein edleres Bestreben zu Grunde gehen soll. Wie richtig er Faust beurteilt, zeigen die Worte:

*) Wenn Mephisto im Prolog (v. 41 ff.) ausspricht, daß der Mensch die Vernunft mißbraucht und deshalb ohne sie glücklicher leben würde, so steht dies mit unsrer Stelle keineswegs in Widerspruch, vgl. hierüber die Ausführungen gegen K. Fischer im zweiten Teil dieser Schrift.

„Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.“

Grade in diesem ungebändigten Drang, alle Schranken der Menschheit niederzuwerfen, hatten wir ja den Hauptcharakterzug Fausts erkannt.

Nur in einem Punkte irrt sich Mephisto: er ahnt nicht, wie tief dieses ideale Streben in Faust wurzelt, er sieht nicht voraus, daß dieser trotz der scheinbaren Abwendung von seinem früheren auf das Vollkommene gerichteten Sehnen doch immer wieder in dasselbe zurückfallen wird. Daher seine Hoffnung, dieses Streben und Sehnen in den Irrgängen eines wilden Lebens, in „flacher Unbedeutenheit“ abzustumpfen und schließlich ganz zu ertöten. Faust soll „zappeln, starren, kleben“, d. h. schließlich am sinnlichen Genuß solches Gefallen finden, daß er nicht wieder davon loskommen kann, daß er, auch ohne sich dem Teufel übergeben zu haben, daran zu Grunde gehen muß.

Auffallend ist in diesem Zusammenhange allerdings die Äußerung (v. 1511):

„Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,“

weil hier scheinbar Mephistopheles seinem Gegner Faust zustimmt, der ja — im Widerspruch zu ihm — gewettet hatte, daß er niemals befriedigt sein werde. Indes löst sich dieser Widerspruch, wenn wir den Begriff „Erquickung“, wie wir dies müssen, im Sinne Fausts nehmen. Die Erquickung, die Faust ersehnt hat, wird er allerdings niemals finden; ihm wird es gehen wie Tantalus,

vor dessen gierigen Lippen Speise und Trank unerreichbar schweben. Hierin ist Mephisto mit Faust einverstanden. Der Unterschied ihrer Meinungen liegt nur darin, daß Mephisto — im Gegensatz zu Faust — meint, dieser werde einst, statt dieser allein echten, dauernden Erquickung, die das tiefste Sehnen der menschlichen Brust befriedigt, weiter nachzujagen, sich mit dem Sinnengenuß, dem Genuß des Augenblicks begnügen, er werde, da er jene Erquickung nicht haben kann, mit diesem gemeinen Genuß vorlieb nehmen und sich schließlich auch durch ihn zufriedengestellt erklären. Ist Faust dahin gekommen, so wird er zwar, wie Mephisto zugiebt, in seinem höchsten Streben noch immer nicht befriedigt, im Innersten seiner Seele nicht glücklich sein, aber er wird in den Banden der Sinnlichkeit gefesselt sein und diese Fesseln nicht ohne ein gewisses Behagen tragen.

In diesem Sinne aufgefaßt, den ich für den allein richtigen halte, bestätigen Mephistos Worte nur die alte Wahrheit, daß sich der Mensch sehr wohl in Sinnenlust verstrickt und dabei doch im innersten Grunde der Seele unglücklich fühlen kann, daß er oft alle seine Leidenschaften befriedigt und doch dabei im Herzen eine furchtbare Oede und Leere empfindet.

Wir finden diese Wahrheit in vielen Erzählungen unsres Volkes ausgesprochen. Ich erinnere, um nur ein Beispiel anzuführen, an die Sage vom Tanhäuser, die ihren Helden selbst in den Herrlichkeiten und Lüsten des Venusberges eine innere Unruhe empfinden läßt, die ihn wieder an das Licht des Tages hervortreibt. Eine ähnliche Anschauung — daß alle Geschenke des

Teufels nicht glücklich machen können — liegt zu Grunde, wenn der Volksglaube berichtet, daß das vom Bösen verliehene Gold sich in Kohlen, die von ihm zugeführte Geliebte sich in ein Totengerippe verwandle. Dies sind die „Blend- und Zauberwerke“, von denen Mephisto spricht; er weiß wohl, daß er nur solche, nicht echte Gaben zu verleihen vermag, aber er hofft doch durch sie Fausts Seele zu blenden und endlich zu gewinnen.

Der Eintritt des Schülers unterbricht Mephisto im Verfolgen seiner Zukunftspläne. Die nun folgende Scene, die äußerlich dazu dient, Faust zu Vorbereitungen für seine Abreise Raum zu lassen, bietet zugleich dem Dichter eine köstliche Gelegenheit, Mephisto in seiner Eigenschaft als Schalk zu charakterisieren. Der Kontrast zwischen dem unerfahrenen, in seiner völligen Unkenntnis der Welt fast einfältig erscheinenden Schüler und dem weltklugen, alles mit überlegenem Spott und vernichtender Ironie behandelnden Mephisto ist ein äußerst drastischer und verfehlt bei der Aufführung nie seine komische Wirkung. Freilich wird oft über dem Eindruck des Lächerlichen die vollendete und echt teuflische Bosheit übersehen, die hinter den harmlos und humoristisch klingenden Worten Mephistos lauert, die wahrhaft tückische Art, mit welcher dieser in dem unbefangenen Sinne des Jünglings von vornherein jede echte Liebe zur Wissenschaft, jede Hingabe an das Ideale zu untergraben weiß, die Achtung vor jeder Autorität erschüttert*) und zuletzt

*) Vgl. hierzu unsre Bemerkungen zu der Parallelscene des zweiten Teils.

die schlummernde Sinnlichkeit in ihm zu erwecken sucht. Die Katze, deren Augen bereits von Mordlust funkeln, kann nicht grausamer mit ihrem Opfer spielen, als Mephisto hier mit dem kindlich-unbefangenen Schüler, dessen Ahnungslosigkeit gegenüber er sich gehen lassen kann, während er an Faust seine stärksten Künste versuchen muß.

Wir haben für den Zusammenhang des Ganzen nicht nötig, die an sich leicht verständliche Scene in ihren Einzelheiten zu besprechen; um unser oben ausgesprochenes Urteil zu begründen, wird es genügen, darauf hinzuweisen, wie Mephisto die einzelnen Fakultäten charakterisiert, unter scheinbarer Zustimmung alles ironisiert und kritisch vernichtet und so den Schüler in völlige Verwirrung zu versetzen weiß. Wenn in seiner Kritik ein gut Teil Wahrheit steckt und wir aus seinen Worten nicht selten die Ansicht des Dichters herauszuhören glauben, so ist dies noch kein Beweis dafür, daß hier die Charakterzeichnung Mephistos als des bösen Geistes nicht festgehalten sei: auch der Teufel darf ja wohl einmal etwas Treffendes und Wahres sagen, wenn es ihm für seine schlimmen Zwecke dienlich scheint, und so bedient sich der Dichter nicht selten des Mephisto, um durch ihn, den personificierten Kritiker, der nichts anerkennt und alles verneint, seine eigne Kritik an den verschiedensten Dingen zu üben. Wie weit des Verfassers persönliche Meinung mit der des Mephisto sich deckt und wo die Grenzlinie zwischen beiden zu ziehen ist, ist im einzelnen Falle oft schwer zu bestimmen; Goethe treibt hier oft ein launiges Versteckspiel und übt sich in der Rolle des Schalks oft selbst mit großem Geschick.

Nach Erörterung dieser allgemeinen Gesichtspunkte unterlassen wir es — als für unsre Zwecke unwichtig — zu untersuchen, wie weit in der ergötzlichen Schilderung des „Collegium logikum“, in der Kritik der Rechtswissenschaft, wonach sich „Gesetze und Rechte wie eine ewige Krankheit forterben“, in der Kritik der Theologie mit der Warnung vor dem „verborgenen Gift“ und der ironischen Ermahnung, sich „an Worte zu halten“, die wirkliche Ansicht des Dichters vorliegt. Die verführerische Anempfehlung des Studiums der Medicin und der hierbei sich bietenden Vorteile dürfte nach v. 1656:

„Muß wieder recht den Teufel spielen“

auf Rechnung Mephistos zu setzen sein, der damit direkt auf sein Ziel losgeht und den durch alles Vorhergehende stark in Verwirrung gesetzten Jüngling mit den bedenklichsten Ratschlägen zur Sinnlichkeit anreizt. Auch in der Wahl des Stammbuchverses:

„Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum“

knüpft Mephisto direkt an die Worte seiner Muhme, der Schlange im Paradiese (1. Mos. 3, 5) an; welche Früchte seine Unterweisungen bei dem Schüler zur Reife bringen, werden wir bei Besprechung des zweiten Teiles sehen.

Der nach Abgang des Schülers wieder hereintretende Faust zeigt sich zur sofortigen Abreise entschlossen. Auf seine Frage:

„Wohin soll es nun gehn?“

antwortet Mephisto:

„Wohin es dir gefällt.
Wir sehn die kleine, dann die große Welt.“

Diese Worte geben uns den Faden in die Hand, der sich fortan durch die Wanderungen der beiden Genossen und ihre mannigfaltigen Erlebnisse hindurchzieht. Die kleine Welt, die bürgerliche Gesellschaft in ihrem engumschränkten Leben und Treiben, lernt Faust im Kreise der zechenden Studenten in Auerbachs Keller, vor allem aber in seinem Liebesverhältnis mit Gretchen kennen; diese Ereignisse füllen den ersten Teil der Dichtung aus, während uns der zweite durchweg in die große Welt, in fürstliche Kreise, versetzt und uns Faust am Kaiserhofe oder selbst in Herrscherstellung, in Geschäfte der Staatsverwaltung, des Krieges und andre öffentliche Angelegenheiten eng verflochten zeigt.

Ich mache hier darauf aufmerksam, daß die Worte Mephistos, in denen dieser Plan der Dichtung enthüllt wird, sich im ältesten Teile derselben, in dem 1790 veröffentlichten Fragment, finden, daß also schon damals wenigstens im Allgemeinen der Plan des ganzen Faust feststand — eine etwas unbequeme Thatsache für diejenigen, die zwischen dem Faustfragment und der späteren Ausführung der Dichtung eine fundamentale Umwandlung des Planes annehmen zu müssen glauben.

Indes nun Faust nach einigem Bedenken wegen der ihm fehlenden „leichten Lebensart“, die Mephisto mit der Regel:

„Sobald du dir vertraust, sobald weißt du zu leben“

schnell beseitigt, sich auf dem Zaubermantel, den er sich so sehnlich herbeigewünscht, in ferne Gegenden tragen läßt, bleiben wir noch einige Augenblicke stehen, um einen kurzen Rückblick auf den Gang der Exposition

der Dichtung zu werfen, die mit unsrer Scene zum Abschluß gelangt.

Im Prolog sahen wir als Thema der Dichtung aufgestellt die Frage, ob es dem bösen Geist gelingen werde, Faust, den strebenden Menschen, durch seine Künste für sich zu gewinnen, oder ob dieser trotz aller Irrungen während seines Erdenlebens im Ganzen doch imstande sein werde, den rechten Pfad, den Weg zum Vollkommenen und Göttlichen, zu verfolgen.

Demnach hat die Dichtung uns als ihren Haupthelden Faust in seiner Lebensentwicklung vorzuführen, als dessen Begleiter Mephistopheles, wie er jenen nach dem im Prolog geäußerten Plane zu gewinnen sucht.

Aufgabe der Exposition ist es also, die Charaktere der beiden wichtigsten Persönlichkeiten des Dramas in ihren Umrissen deutlich zu entwerfen und diese Personen selbst zu einander in solche Beziehung zu bringen, daß aus dieser die Handlung des Stücks: die durch Mephisto — sei es nun mit mehr oder weniger Erfolg — beeinflußte Lebensentwicklung Fausts, mit Notwendigkeit entspringt.

Diese Aufgabe hat der Dichter nach unsrer Ueberzeugung in einer auch vom dramatischen Gesichtspunkt aus völlig befriedigenden Weise gelöst.

Auf die Charakterschilderung der beiden Hauptpersonen brauchen wir hier nicht aufs neue einzugehen; wir haben im Obigen ausführlich nachgewiesen, mit welcher Klarheit und Konsequenz diese Gestalten entworfen sind, wie der Dichter es verstanden hat, bei

aller Tiefe und typischen Allgemeinheit der Darstellung doch auch individuelle Züge einzuflechten, sodaß wir von Faust und — soweit dies bei seiner dämonischen Natur möglich — auch von Mephistopheles den Eindruck wirklicher, bestimmt ausgeprägter Persönlichkeiten erhalten.

Auch in Bezug auf die Handlung leistet die Exposition alles, was man von einer solchen fordern kann. Sie soll uns bis zu dem Moment führen, in welchem Mephisto mit Faust anknüpft, um seinen Einfluß auf dessen Entwicklung geltend zu machen. Dieser Moment ist, da die ersten Begegnungen nur vorbereitende Schritte sind, der wirkliche Abschluß des Bündnisses zwischen Mephisto und Faust. Mit diesem Pakt sind die Beiden dauernd aneinander gekettet; mit dem Eingehen der Wette, die, wie wir zeigten, diesem Bunde den schärfsten Ausdruck giebt und seine Zeitdauer bestimmt, beginnt das Ringen um die Herrschaft zwischen Mephisto und Faust, dessen einzelne Phasen den Inhalt der Dichtung ausmachen, und das erst mit dem Tode Fausts und den daran sich anschließenden Ereignissen zu seinem Ende gelangt.

Hat nun der Dichter verstanden, uns den Abschluß des Bundes mit dem Teufel verständlich zu machen, ihn aus dem Charakter und der Lage Fausts mit Notwendigkeit abzuleiten? Ich glaube, wer dem Gange unsrer Erörterung mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird diese Frage mit uns ohne Bedenken bejahen. Wir haben Schritt für Schritt verfolgt, wie Faust, gleichsam von einer geheimnisvollen, unwiderstehlichen Macht getrieben, zu diesem Bunde gelangte, und wollen hier nur die

Hauptmomente der Exposition, die eine besondre Handlung für sich darstellen, noch einmal überschauen.

Wir fanden in Faust bei seinem ersten Auftreten eine edle, in ihrem Streben auf die höchsten Ziele gerichtete Natur, tief unglücklich im Innersten durch das klar erkannte Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, durch den lebhaft empfundenen Gegensatz zwischen der angeborenen Richtung auf das Vollkommene, Ideale und den jedem freien Erkennen und Handeln entgegentretenden Schranken des irdischen Daseins; eine Natur, doppelt unglücklich, weil sie noch nicht gelernt, sich zu bescheiden, weil sie das Höchste in einem kühnen Anlauf erreichen will. Wir sehen, wie dieser Mann von der Wissenschaft, die ihm nirgend Genüge bot, sich abgewandt hat zur Magie, die durch unmittelbaren Verkehr mit der Geisterwelt die Grenzen der Endlichkeit überspringen will — der erste Schritt zu einem Bunde mit dem bösen Geist, wenn kein andrer Geist sich willig zeigt. Wir blicken hinein in die Tiefe der Niedergeschlagenheit, die Faust bei dem Mißlingen seines ersten Versuchs, sich in die Geisterwelt einzudrängen, befällt; wir verstehen, wie der Mann, der in seiner Verzweiflung sich entschließt, das Leben wegzuwerfen, nicht zögern wird, in Bezug auf dieses Leben mit dem Bösen die verwegenste Wette einzugehen, wenn ihm der Bund mit jenem auch nichts böte als die Hoffnung, sein Unglück zu vergessen und aus der unerträglich gewordenen Lage herauszukommen.

So sehen wir Faust schon nach der ersten Scenenreihe innerlich zu dem Pakte mit dem Teufel vorbereitet;

die Scene vor dem Thor fügt neue Momente hinzu, indem sie die lange in der Einsamkeit der Studierstube gemiedene Außenwelt vor Fausts Blicken in lockendem Scheine ausbreitet und den Wissensdrang hinter die Sehnsucht, zu genießen und zu leben, zurücktreten läßt: so findet der Versucher bei dem Eintritt in das Haus eine offene Stätte, und Faust kommt ihm mehr als den halben Weg entgegen; die zurückhaltende Schlauheit des einen, die immer wieder durchbrechende Verzweiflung des andern vollenden dann das Uebrige, und der Bund wird geschlossen, der die Grundlage einer neuen Handlung bietet, die den eigentlichen Inhalt des Gedichtes ausmacht.

Sehen wir nun zu, wie das neue Leben, zu welchem Faust von Mephisto geführt wird, sich im Einzelnen gestaltet, und welche Resultate aus dem Bunde erwachsen, dessen Zustandekommen uns die Exposition vor Augen geführt hat.

---

5. Scene in Auerbachs Keller.

v. 1719—1981.

Die „leichte Lebensart“, die Faust an sich vermißt hatte, finden wir in hervorragendem Grade entwickelt in der Gesellschaft, in welche ihn Mephisto zunächst einführt, der Gesellschaft zechender Studenten in Auerbachs Keller in Leipzig. Wir treffen da ein gar lustiges Völkchen beisammen. Das versenkt sich nicht in philosophische Spekulationen, das zerbricht sich nicht den Kopf über die Widersprüche des Erdendaseins, sondern es freut sich jeder neugeschenkten Stunde und genießt den Augenblick in vollen Zügen. Der Dichter entrollt uns hier die Kehrseite des freien akademischen Lebens in einem Gemälde von packender Lebendigkeit. Wenn wir die Frosch, Brander, Siebel, Altmayer und wie sie heißen in ihrer unermüdlichen Genußfähigkeit kennen lernen und beobachten, wie sie in flachen Witzen, plumpen Späßen und faden Neckereien, in leicht aufbrausendem und schnell besänftigtem Zorn, in endlosen Liedern und Gesängen, in stetem Wechsel zwischen Katzenjammer und neuer Trinkerei ihre innerste Natur mit selbstvergessener Behaglichkeit entfalten, so empfinden wir den totalen Gegensatz dieser Welt zu der, in welcher Faust bisher gelebt hat, so nahe sich äußerlich auch beide berühren mögen.



„Ich muß dich nun vor allen Dingen
In lustige Gesellschaft bringen,
Damit du siehst, wie leicht sichs leben läßt.
Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest."

Mit diesen Worten enthüllt uns Mephisto die Absicht, in der er Faust hierher gebracht hat. Zwar kann er nicht erwarten, daß Faust mit einem Male auf das Niveau dieser Lebensanschauung herabsinken werde, aber er mag, eingedenk des semper aliquid haeret, wohl hoffen, daß etwas von dieser Genußseligkeit und großartigen Unbekümmertheit um Sorgen und Mühen des Daseins auch seinen Begleiter anfliegen werde, den er erst allmählich an die leichten Formen des Lebens gewöhnen muß.

Er selbst weiß sich sofort in diesem Kreise heimisch zu machen. Zunächst durch ein Wortgefecht, das er siegreich gegen den ihn aufziehenden Frosch ausficht, und in dem er sogleich die Lacher auf seine Seite bringt. Sodann durch das bekannte Flohlied, mit welchem er die kühnsten Einfälle der Studenten überbietet, und durch dessen witzig-leichtfertigen Ton er den ungemessenen Beifall seiner Zuhörer gewinnt. In das größte Erstaunen versetzt er sie aber durch die Zauberkünste, die er nun spielen läßt, indem er aus dem hölzernen Tische, nachdem Löcher hineingebohrt und Wachspfropfen gemacht sind, die verschiedensten Weine, wie sie sich jeder gewünscht hat, hervorströmen läßt. Die ausgelassene Lustigkeit, die sich der Zechbrüder beim Genuß des geliebten Getränks bemächtigt, geht — wie dies auch sonst wohl zu beobachten — schnell in Zanksucht über, als der ver-

schüttete Wein zur Flamme wird, und alle dringen wütend auf Mephisto ein, der sich ihrer nur durch eine neue Gaukelei erwehrt. In Folge seines Zauberspruches dünken sie sich in die herrlichsten Weinberge versetzt, und jeder faßt den andern bei der Nase, um sich die schönste Traube abzuschneiden. Mephisto verschwindet mit Faust — wie Altmayer noch bemerkt, auf einem Fasse aus dem Keller reitend — und läßt die Gesellen, von denen der Zauber jetzt genommen wird, in völliger Verwirrung und größtem Erstaunen über die seltsamen Erlebnisse zurück.

Es ist bewundernswert, mit welcher genialen Leichtigkeit, mit welcher Sicherheit und Kraft der Charakteristik der Dichter diese Scene entworfen hat. Der Zuschauer wird förmlich mit hineingezogen in die schnell sich abspielende Handlung und von der schwülen Weindunstatmosphäre, die in dem Kellerraume die Zechenden umgiebt, gleichsam mit wie in eine Art Rausch versetzt, so daß ihm selbst die Gaukeleien Mephistos kaum wunderbar vorkommen und für dessen Zauberkünste die nötige Illusion nicht fehlt. Der bunte Wechsel der Vorgänge, die niedre Sphäre, in der sich alles bewegt, bietet nach der geistigen Anstrengung, die das Verständnis der vorausgehenden Scenen erforderte, eine Zerstreuung und Erholung: somit erscheint die Scene, die an sich ja nicht von tieferer Bedeutung für den Zusammenhang des Dramas ist, doch als passende Ueberleitung von der Exposition zu der im Folgenden sich anschließenden Gretchentragödie.

Noch dürfen wir nicht versäumen, auf das Verhältnis unsrer Scene zur Volkssage hinzuweisen,

weil die Art, wie der Dichter diese benutzt und umgestaltet, uns grade hier in charakteristischer Weise entgegentritt.

Zunächst hat der Dichter sich wieder eng an die Ueberlieferung angeschlossen. Fast alle Vorgänge unsres Auftrittes sind dem Stoff der Faustsage entnommen; doch erscheint das hier Vereinigte dort unter verschiedne Abenteuer verteilt.

Wir finden da zunächst in Bezug auf das gewählte Lokal, Auerbachs Keller in Leipzig, eine durch zwei alte Gemälde, die noch jetzt am Orte aufbewahrt werden, bezeugte Sage, daß Faust einst in diesem Keller mit den Studenten ein Trinkgelage abgehalten und dann auf einem Fasse davongeritten sei. Diese Erzählung mochte Goethe schon, während er in Leipzig studierte, gehört haben; auch die Erwähnung des Hans von Rippach, mit dem die Ankommenden geneckt werden, ist auf Leipziger Erinnerungen zurückzuführen.*)

Die Geschichte von dem Weine, der aus dem angebohrten Tisch fließt, wird von der Sage nach Erfurt verlegt. Das Gaukelspiel aber, wonach Faust die Gesellschaft so verblendet, daß jeder die Nase des Andern für eine Weintraube hält und sich anschickt, sie abzuschneiden, findet sich bereits im ältesten Faustbuch erwähnt.

Alle diese Erzählungen hat Goethe zu einem zusammenhängenden Ganzen vereinigt und ist durch die Auf-

*) Die Neckerei bezieht sich auf den seltsamen Zunamen der in der Gegend einst ansässigen Familie A... von Rippach.

nahme desselben in seine Dichtung einer bestimmten Richtung der Sage gerecht geworden, nach welcher sie mit Vorliebe die Zauberkünste schildert, durch welche die Umgebung Fausts geblendet und mit ihr ein übermütiges Spiel getrieben wird.

In die ernste und tief angelegte Dichtung Goethes konnte dergleichen nur in weiser Beschränkung aufgenommen werden, und selbst hierbei hat der Dichter noch eine durchgreifende Veränderung mit dem Sagenstoff vorgenommen. In der Ueberlieferung ist es nämlich Faust, der sich an diesen Dingen ergötzt und sie ausführt, Mephisto tritt entweder ganz zurück oder erscheint dabei lediglich als Gehülfe. In unsrer Dichtung ist es dagegen Mephisto, der diese Zaubereien vornimmt, in der Hoffnung, daß Faust allmählich daran Geschmack finden und sich durch sie verblenden lassen werde. Faust dagegen wendet sich mißmutig von diesen faden Belustigungen ab; mit keinem Wort mischt er sich während unsrer Scene in die Unterhaltung Mephistos mit den lustigen Zechgesellen, und die erste Aeußerung, die er thut (v. 1941):

„Ich hätte Lust, nun abzufahren"

beweist, wie sehr dies gedankenlose Treiben ihn langweilt und wie wenig es Mephisto mit diesem ersten Versuche gelungen ist, ihn zu befriedigen und an diese Art Leben zu fesseln. So sieht sich denn Mephisto genötigt, es mit stärkeren Mitteln zu versuchen.

6. Die Hexenküche.

v. 1982—2249.

Führte uns die vorausgehende Scene noch in akademische Kreise, die freilich mit den ernsten Studien der Universität in sehr lockerem Zusammenhange standen, so entrückt Mephisto nunmehr Faust völlig in seine Zauberwelt, um ihn stärker zu umgarnen. Er hat erkannt, daß es Faust nicht so leicht wird, dem ihm anhangenden Ernst zu entsagen, daß noch zu schweres Blut in seinen Adern rollt: so führt er ihn denn in die Hexenküche, um ihn dort durch einen Zaubertrank zu verjüngen, die in ihm schlummernde Sinnlichkeit zu erwecken, seine Leidenschaften zu entflammen.

Auch diese Scene ist, wie die vorige, in einem ganz einheitlichen Tone gehalten; Reden und Vorgänge stimmen mit der ganzen Scenerie wunderbar zusammen, uns in eine eigentümliche Stimmung zu versetzen. Wir werden von all dem tollen Zauberwesen, von all dem Unsinn, der in Reden und Handlungen zu tage kommt, und hinter dem sich doch bisweilen der tiefste Sinn verbirgt, wie verwirrt und möchten mit Faust (v. 2219 ff.) ausrufen:

„Es wird mir gleich den Kopf zerbrechen.
Mich dünkt, ich hör' ein ganzes Chor
Von hunderttausend Narren sprechen" —

oder mit Mephisto (2102):

„Nun fängt mir an fast selbst der Kopf zu schwanken.“

Obwohl wir den Aberwitz dessen, was wir hören und schauen, deutlich empfinden, so ist doch die ganze Situation von dem Dichter mit solcher Energie gezeichnet und festgehalten, daß sie uns, besonders bei der Aufführung, in seltsamer Weise packt und die beabsichtigte Wirkung in hohem Grade erreicht. Wir erblicken in dem unheimlichen Raum über einem mächtig lodernden Feuer einen großen Kessel, in dem der Zaubertrank siedet und aufwallt; um den Kessel sitzen die Meerkatzen — affenähnliche Gestalten, die Diener der Hexe — und wärmen sich; Decke und Wände der Zauberküche sind mit den wunderbarsten Geräten ausgestattet.

Faust fühlt sich sofort bei seinem Eintritt von diesem tollen Zauberwesen abgestoßen, wie wir ihn ja auch in Auerbachs Keller von Mephistos Künsten wenig erbaut sehen. Die Verjüngung*), die auch er wünscht,

*) Hier entsteht die Frage nach dem Alter Fausts. Denken wir uns Faust nach seiner Verjüngung als einen Mann etwa in der Mitte der Zwanziger, so würde er, wären die dreißig Jahre (v. 1987) wörtlich zu nehmen, bei Beginn der Dichtung etwa fünfundfunfzig Jahre alt sein. Dies ist wohl zu hoch gegriffen, denn da er nach dem ersten Monolog (v. 8) erst „an die zehen Jahr“ an der Universität lehrt, so würden wir ihn uns kaum so alt vorstellen und ihm höchstens vierzig Jahr geben. Dazu würden auch gut die Verse passen (1192 f.):

„Ich bin zu alt, um nur zu spielen,
Zu jung, um ohne Wunsch zu sein.“

Am besten werden wir thun, die dreißig Jahre hier so wenig streng zu nehmen wie die achtzig Jahre v. 2006. Bei Dichtern darf man ja die Zeit nicht so genau nachrechnen;

glaubt er auch auf andrem Wege erreichbar. In der That weiß Mephisto noch ein Mittel, das Zauberei entbehrlich macht: ein völlig naturgemäßes Leben, in Arbeit und Entsagung hingebracht.

„Begieb dich gleich hinaus aufs Feld,
Fang' an zu hacken und zu graben,
Erhalte dich und deinen Sinn
In einem ganz beschränkten Kreise,
Ernähre dich mit ungemischter Speise,
Leb' mit dem Vieh als Vieh und acht' es nicht für Raub,
Den Acker, den du erntest, selbst zu düngen;
Das ist das beste Mittel, glaub',
Auf achtzig Jahr dich zu verjüngen!"

Zur Anwendung dieses Mittels kann sich freilich Faust nicht verstehen; wie sollte sich auch sein hochfliegender Geist in diesen beschränkten Kreis gewöhnen, wie sollte er sich entschließen können, die Gesundheit und Jugend mit Aufopferung der höheren Bildung, der geistigen Freiheit zu erkaufen!

„So muß denn doch die Hexe dran." Da sie nicht zu Hause, sondern zu einem Schmause abwesend ist, so unterhält sich Mephisto, der sich hier noch mehr als in Auerbachs Keller in seinem Elemente fühlt, mit den Meerkatzen in ihrer abgeschmackten Weise. Hinter dem Unsinn dieser Wechselreden liegt — ähnlich wie bei Zauber- und Orakelsprüchen — vielfach ein tieferer

---

heutzutage freilich, wo so leicht klaffende Widersprüche entdeckt werden, die das ganze Werk auseinandersprengen, würden Homer, Goethe und Genossen wohl etwas sorgfältiger in der Zeitberechnung verfahren sein.

Sinn versteckt, doch wäre es vergeblich, alles deuten und enträtseln zu wollen. Die „breiten Bettelsuppen“, die ein großes Publikum finden, enthalten, wie schon längst erkannt ist, eine litterarische Anspielung auf gewisse flache, aber darum größeren Kreisen grade mundgerechte Poesieen. Die Zusammenstellung der Welt mit der glänzenden, inwendig hohlen Glaskugel, welche die Meerkatzen umherrollen, ebenso später die Krone, die mit Schweiß und Blut zusammengeleimt werden soll, sind in ihrer Bedeutung leicht erkennbar; andres steht genau auf der Grenze zwischen Sinn und Unsinn oder spottet völlig jeder Auslegung und dient eben um so mehr dazu, die Neugier der Hörer zu reizen und sie zu verwirren.

Während Mephistopheles sich im Gespräch mit den Meerkatzen die Zeit vertreibt, hat Faust in einem Zauberspiegel ein herrliches Frauenbild erblickt, das ihn sofort gänzlich gefangen nimmt. Die Schönheit des Weibes, die ihn, den in seinen Studien tief vergrabenen, bisher unberührt gelassen, ja die ihm überhaupt noch niemals zum Bewußtsein gekommen, packt ihn jetzt, wo er innerlich für diesen Eindruck empfänglich geworden, mit unwiderstehlicher Gewalt.

„Ists möglich, ist das Weib so schön?
Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?
So etwas findet sich auf Erden?“

In diesen Worten macht sich das Uebermaß seiner Bewundrung Luft, und augenblicklich ist in ihm auch der Wunsch entstanden:

„O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel
Und führe mich in ihr Gefild!“

Mephisto, der trotz seines zum Schein fortgesetzten Spieles mit den Meerkatzen Faust scharf beobachtet, erkennt sofort die Blöße, die ihm der Gegner bietet, und ist zu Diensten gern bereit:

„Ich weiß dir so ein Schätzchen auszuspüren,
Und selig, wer das Schicksal hat,
Als Bräutigam sie heimzuführen!“

Indes Faust wieder und wieder das Zauberbild betrachtet, das immer mächtiger seine Phantasie entzündet und sein Blut in Wallung bringt, kommt die rückkehrende Hexe den Schornstein herab. Ihr Zorn über den versäumten Kessel und die fremden Eindringlinge, ihre Freude, als sie den Teufel, ihren Meister, erkennt, sind im Stile des Ganzen vom Dichter mit grotesken Zügen geschildert. Wenn Mephisto ihr gegenüber hervorhebt, daß die Kultur, die alle Welt beleckt, sich auch auf den Teufel erstreckt habe, daß statt des nordischen Phantoms mit Hörnern, Schweif und Klauen er jetzt als Kavalier in zeitgemäßer Tracht auftrete, so geht der Dichter hier in seinem kühnen Scherz bis an die Grenze des dramatisch Erlaubten; trotzdem wird die Illusion keineswegs völlig aufgehoben, da nicht Mephistos *Wesen*, sondern nur sein äußeres *Auftreten* als wandelbar hingestellt wird und wir ihn andrerseits doch bereits als Hofmann kennen gelernt und wahrgenommen haben, wie er seine äußere Gestalt geschmeidig seinen Plänen anpaßt. Wenn er aber hier ausnahmsweise als „Junker Satan“ angeredet wird, so führt er diesen

Namen, der in der Walpurgisnachtscene dem obersten der bösen Geister beigelegt wird, schlechthin als Vertreter der Höllenmächte, als welcher er, wie wir schon oben bemerkten, öfter da erscheint, wo es nicht darauf ankommt, eine Mehrheit derselben einzuführen.

Auch mit der Hexe ist Mephisto schnell im besten Einverständnis, und zwar auf dem Gebiete des Gemeinen und Unanständigen, in das er auch Faust hinabzuziehen sucht, wenn er diesen auffordert:

„Mein Freund, das lerne wohl verstehn!
Dies ist die Art mit Hexen umzugehn."

Auf die Frage der Hexe nach ihrem Begehr fordert Mephisto für Faust einen Verjüngungstrank, den die Hexe unter den abenteuerlichsten Reden und Ceremonieen kredenzt.

Auch in ihren Zaubersprüchen, besonders in dem berüchtigten Hexeneinmaleins, ist Sinn und Unsinn untrennbar gemischt, so daß es Faust erscheint, die Alte spreche im Fieber. Mephisto entnimmt von diesem Hokuspokus die Gelegenheit zu einem Seitenhieb auf die Aerzte, die ihren Heilmitteln ebenfalls durch geheimnisvolle Formen Wichtigkeit verliehen, und ergeht sich — recht seiner Natur gemäß — in bitterstem Spott gegen die christliche Trinitätslehre:

„Es war die Art zu allen Zeiten,
Durch Drei und Eins und Eins und Drei
Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten."

Endlich ist die Hexe fertig, Faust leert die Schale und wird nun von Mephisto aufgefordert, sich Bewegung

zu machen, um die Wirkung des Trankes zu voller Geltung zu bringen. Worin diese Wirkung bestehen wird, deutet Mephisto in kaum noch zweideutiger Weise an: der Trank wird Faust nicht nur jugendliche Bildung, sondern in noch höherem Maße die Kraft und Leidenschaft sinnlicher Triebe zurückgeben und so den Plänen Mephistos, die darauf hinauslaufen, ihn in sinnlichen Genuß zu verstricken, gewaltigen Vorschub leisten.

Noch einmal wendet sich Faust nach dem Zauberspiegel zurück:

„Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen!
Das Frauenbild war gar zu schön!"

Mephisto treibt ihn fort:

„Nein, nein! Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir sehn."

Was er sich dabei denkt, erfahren wir aus dem Zusatz:

„Du siehst mit diesem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe."

Er hofft, daß Faust, einmal vom Sinnenrausch ergriffen, bald keinen Unterschied mehr zwischen der geliebten Person und dem Geschlecht machen und von einer Leidenschaft zur andern taumelnd den Idealismus der Liebe völlig abstreifen werde.

Ueber die Auslegung der letzten Verse und die Deutung des Frauenbildes im Spiegel sind die Erklärer

des Gedichtes verschiedener Meinung. Einige behaupten, daß Faust Gretchen, andre, daß er die Helena des zweiten Teils im Zauberspiegel erblicke. Für beide Ansichten lassen sich Scheingründe anführen.

Für Gretchen könnte der Umstand sprechen, daß Faust unmittelbar darauf von Liebe zu ihr ergriffen erscheint. Er würde sie, „das Muster aller Frauen" — wie dies in vielen Sagen und Mährchen geschildert wird — zunächst im Bilde und dann erst persönlich kennen und lieben gelernt haben.

Für Helena können nicht die oben citierten Verse (Faust werde in Folge des Trankes bald in jedem Weib eine Helena erblicken) angeführt werden, denn offenbar ist in diesen der Name Helena ganz allgemein als Symbol für eine hervorragend schöne Frau gebraucht. Viel eher ließen sich dahin die Verse deuten, die Faust beim ersten Anblick der am Kaiserhofe heraufbeschworenen Helena (II. Akt 1, v. 1883 ff.) spricht:

„Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne."

Indes sind diese Worte besser nicht auf Aehnlichkeit der Züge und Gestalt, sondern nur auf die Aehnlichkeit der Wirkung der Reize zu beziehen.

Mir scheint die allein richtige Auffassung die zu sein, daß das Frauenbild im Spiegel weder ein Ebenbild Gretchens, noch das der wirklichen Helena bietet, vielmehr allgemein eine Verkörperung weiblicher Schönheit darstellt, eine weibliche Idealgestalt, an die sich

Faust beim Anblick jeder hohen Frauenschönheit erinnern kann.

Und hiermit kommen wir gerades Wegs auf die Bedeutung der ganzen Scene.

Ehe Faust einem einzelnen Weibe seine Liebe zuwenden kann, muß ihm der Sinn für die Schönheit und den Reiz des Weibes überhaupt aufgegangen, er muß für die Leidenschaft der Liebe empfänglich geworden sein. Dies bewirkt Mephisto, der Faust, nachdem er an Trinkgelagen keinen Gefallen gefunden, in Liebesabenteuer verstricken will, in doppelter Weise: einmal durch den Zaubertrank der Hexe, der Faust verjüngt und ihm die Leidenschaftlichkeit und Sinnlichkeit der Jugend zurückgiebt; sodann durch das Zauberbild im Spiegel, das ihm zuerst die Augen für Frauenschönheit öffnet, ihm deren Besitz begehrenswert erscheinen läßt. So geht Faust in Wahrheit als ein umgewandelter aus der Hexenküche hinweg: eine bisher nicht gekannte Glut erfüllt ihn; seine Phantasie, sein ganzes Denken und Trachten ist in eine völlig andre Richtung geleitet; das schöne Mädchen, das ihm jetzt begegnet, wird in der That seiner Sehnsucht als eine Helena erscheinen, die er sich um jeden Preis erkämpfen muß.

Wiederum erkennen wir, wie sorgfältig der Dichter motiviert, wie eng der innere Zusammenhang der scheinbar rein äußerlich an einander gereihten, bunt wechselnden Scenen ist. Der Faust, der keck auf der Straße mit Gretchen anbindet, ist derselbe wie der, welcher die Hexenküche verläßt; wir fühlen auch hier weder eine Lücke noch einen Wider-

spruch. Wie aber der Faust des Monologs zu dem geworden ist, welcher mit Mephisto die Hexenküche betritt, haben wir eingehend nachzuweisen versucht.

Noch ein Punkt harrt indes seiner Erledigung. Es ist die Frage aufgeworfen worden, ob durch die Verjüngung Fausts in der Hexenküche nicht die Einheit der Persönlichkeit aufgehoben sei, ob nicht nach diesem Proceß nun eben doch ein andrer vor uns stehe als der, den wir in der Exposition kennen gelernt haben. Wäre dies der Fall, so könnte allerdings von einer fortschreitenden Entwicklung des Individuums, auf deren Vorführung es doch im Gedicht abgesehen war, nicht die Rede sein.

Glücklicher Weise ist dem nicht so: die Einheit der Persönlichkeit ist in keiner Weise aufgehoben. Wenn gewisse Eigenschaften und Triebe, die bisher in Faust schlummerten, nunmehr erweckt sind und an das Tageslicht treten, so haben wir darum doch immer denselben Faust vor uns. Es ist mit ihm nur etwas Aehnliches vorgegangen, wie etwa mit dem zum Tode Ermüdeten, der sich durch ein Glas feurigen Weins stärkt. Das ist noch derselbe Mensch, und doch erscheint er als ein ganz andrer. Die vorher matten Augen leuchten lebhaft auf, die schlaffen Glieder erhalten ihre Spannkraft wieder, selbst der Geist wird reger und kühner, zu jedem Thun kräftiger und geschickter.

Daß wir noch den alten Faust auch in dem neuen Gewande vor uns haben, werden wir sehr bald erkennen. Sein Idealismus, aber auch seine innere Unbefriedigung verläßt ihn nicht: wir werden bald wahrnehmen, wie

sich Mephisto in seinen Erwartungen getäuscht sieht, wie aus der sinnlichen Leidenschaft in Faust eine edle Liebe erwächst, eine Liebe, die freilich von der anfänglichen Sinnenglut so viel zurückbehält, daß sie zum Falle und Untergang des Mädchens, zur furchtbarsten Seelenqual des Liebhabers ausschlägt und so das alte Wort unsrer Nibelungendichtung aufs neue bestätigt:

daz ie diu liebe leide ze aller jungiste gît.
(Daß stets als letzte Gabe die Liebe giebt das Leid.)

Faust und Gretchen.

Die nun folgende Scenenreihe von der ersten Begegnung zwischen Faust und Gretchen bis zu ihrer Trennung am Schluß des ersten Teils (v. 2250—4252) bildet, wie jeder Leser und Zuschauer unmittelbar empfindet, im Rahmen des Gesamtwerkes wieder ein Ganzes für sich, ein Stück im Stück, wie man denn wohl schlechthin von einer Gretchentragödie im Faust zu reden pflegt.

Eine solche Zusammenfassung und selbständige Gestaltung einzelner Partieen kann uns bei der Anlage der Dichtung nicht wundern, erweist sich vielmehr als notwendig; denn wenn der Dichter nach dem Hauptplan beabsichtigt, uns in seinem Werke die Lebensentwicklung Fausts vorzuführen, so kann dies doch nur so geschehen, daß er uns die wichtigsten Abschnitte dieser Entwicklung nach ihrer Reihenfolge zur Anschauung bringt. Ein jeder solcher Lebensabschnitt wird sich in einer Handlung von einer gewissen Selbständigkeit und Abrundung entfalten müssen; freilich werden wir von jeder solchen Einzelhandlung verlangen müssen, daß sie sich in Anfang und Ende an das Vorhergehende und Folgende anlehnt und als Moment in der Gesamthandlung, der Entwicklung des Haupthelden, die gebührende Stelle einnimmt.

Wir werden auch im zweiten Teil des Faust solchen großen zusammenhängenden Scenengruppen begegnen, aus denen sich das Ganze aufbaut; wir werden dort wie hier bei näherer Betrachtung erkennen, wie bei der lebendigsten und reichsten Ausgestaltung des Einzelnen der Dichter doch im Wesentlichen immer den großen Zusammenhang des Ganzen im Auge behält und seinen Plan mit sicherer Hand bis zu Ende durchführt.

Was den uns vorliegenden Abschnitt, die Liebesgeschichte zwischen Faust und Gretchen, angeht, so wollen wir in unsrer Erläuterung der bisherigen Methode folgen und sofort zur Besprechung der einzelnen Scenen übergehen, ihr gegenseitiges Verhältnis und den sich in ihnen darstellenden Fortschritt der Handlung genau erwägen und erst am Schluß noch einmal das Ganze überblicken. Wir werden so erkennen, wie die scheinbar so leicht hingeworfenen Scenen sich zusammenfügen, wie die etwa sich zeigenden Unebenheiten, die wir nirgends verdecken wollen, sich stets auf unbedeutende Nebendinge beziehen und die Einheit der Handlung nirgends ernstlich beeinträchtigen. Inwiefern selbst Scenen, die unstreitig später als die übrigen entstanden sind, wie die „Wald und Höhle“ überschriebene, die Valentinscene und die uns anscheinend auf ein fremdes Gebiet versetzende Walpurgisnacht doch in ihrer Stellung durchaus motiviert sind und für die Entwicklung des Ganzen nicht entbehrt werden können, wird aus unsrer Untersuchung hervorgehen. —

Auf die hohe dichterische Schönheit der zu besprechenden Abschnitte brauchen wir wohl kaum noch

aufmerksam zu machen: das allgemeine Urteil hat hier längst entschieden, und selbst die, welche an Goethes Faust viel zu tadeln finden, wagen nicht, ihre Kritik gegen diese Scenen zu richten. Hier fließt ein Quell reinster und lauterster Poesie, aus dem sich jeder erfrischen kann, der sich den Sinn für das Unverfälschte und Echte bewahrt hat. Nicht verwickelte Verhältnisse, nicht ungewöhnliche und seltsame Zustände werden uns vorgeführt, sondern die einfachsten Situationen, die natürlichsten Empfindungen: aber das alles mit so wunderbarer Kraft und Klarheit dargestellt, daß wir den handelnden Personen bis auf den tiefsten Grund der Seele blicken: das alles von so warmem Lebenshauch durchweht, daß wir uns im Innersten ergriffen und fortgerissen fühlen. So dürfen wir, ohne uns der Uebertreibung schuldig zu machen, behaupten, daß die Poesie aller Zeiten und Völker nichts biete, was die Liebesscenen zwischen Faust und Gretchen an Frische und Innigkeit überträfe, was an erschütternder Wirkung das tragische Ende dieses Verhältnisses hinter sich ließe, das in seinem Verlauf den Helden unsres Stückes der Erde Lust und Leid, wie er es begehrt, in vollem Maße empfinden läßt, in vollem Umfang „der Menschheit Wohl und Weh auf seinen Busen häuft."

---

7. Auf der Straße. Erste Begegnung.

v. 2250—2322.

Wir sahen Faust beim Verlassen der Hexenküche von einer neuen, ihm bis dahin völlig fremden Leidenschaft ergriffen: der Trank der Hexe hatte ihm mit der Jugend die Lebhaftigkeit der sinnlichen Triebe zurückgegeben, das schöne Frauenbild im Spiegel hatte seine Phantasie entzündet, sein Blut erhitzt, ihm den Besitz weiblicher Schönheit als begehrenswert, als lockendes Ziel seines Strebens gezeigt. Der Dichter erfüllt nur unsre bestimmte Erwartung, wenn er uns nunmehr Faust in ein Liebesverhältnis verflochten vorführt.

Die Art, wie Faust dasselbe anzuknüpfen versucht, ist wiederum für ihn sehr charakteristisch. Nach seiner stürmisch-ungeduldigen Weise geht er auch hier, wie bei allem, was er bisher erstrebt hat, grade auf sein Ziel los; mit einem Schritt will er Alles erreichen. Als er Gretchen erblickt, wie sie im vollen Zauber ihrer Unschuld und Schönheit aus der Kirche tritt, in der sie „für nichts zur Beichte ging", als nun mit einem Male das unbestimmte Verlangen in seinem Herzen ein Ziel findet, wie es ihm reizender nicht erscheinen kann, da treibt es ihn „so grade zu genießen";

Rücksichten und Schranken sind ihm auch hier verhaßt; es scheint

„ihn gleich nur anzuwandeln,
Mit dieser Dirne gradehin zu handeln“,

und so naht er sich keck der bestürzten Margarete, um ihr seinen Arm und sein Geleit anzutragen.

Die streng abweisende Antwort belehrt ihn, wie sehr er sich verrechnet hat, wenn er auf einen so schnellen Erfolg hoffte, wie schlecht er, den noch der sinnliche Rausch der Hexenküche erfüllt, die edlere weibliche Natur kennt. So spielt sich in diesen weltberühmten vier Zeilen, die sich in ihrer inhaltreichen Kürze jedem beim ersten Hören oder Lesen einprägen, eine wichtige und folgenreiche Handlung ab. Das Liebesverlangen Fausts bricht mächtig hervor, sobald er das Abbild der im Spiegel geschauten, im tiefsten Herzen festgehaltnen Schönheit erblickt; aber seinem übereilten, alle Rücksicht verletzenden Werben treten die Schranken des Anstands und der Sitte entgegen: wie wir Faust kennen gelernt haben, wissen wir freilich, daß diese Hemmnisse ihn nicht abhalten, vielmehr das Feuer in ihm nur heftiger schüren werden.

Welchen Eindruck die Begegnung auf Margarete gemacht hat, zeigt uns der Dichter erst später: er führt uns zunächst Faust im Gespräch mit dem hinzutretenden Mephistopheles vor.

Faust, den alles an Margarete entzückt, ihre Schönheit wie ihr sittsames Wesen, ja selbst die schnippische Art, mit der sie ihn abgefertigt hat, verlangt sogleich von dem dienenden Geist, daß er ihm „die

Dirne schaffen soll; Mephisto zögert, teils weil er in der That über den freien Willen des Menschen keine unbedingte Gewalt hat und ihn nur durch Verführung beeinflussen kann, teils weil er durch sein Zaudern die Leidenschaft in Faust nur noch heftiger anfachen will — eine Taktik, die wir ihn schon bei Abschluß des Vertrags mit Erfolg beobachten sahen. Wenn daher Faust hier als der rücksichtslosere, leichtfertigere, Mephisto als der vorsichtigere, bedenklichere erscheint, der, statt zu verführen, eher abratet und warnt, so ist diese Umkehrung der Rollen nur eine scheinbare: im Grunde wünscht ja Mephisto nichts sehnlicher, als das Zustandekommen des Liebesbundes, und er hat im Geheimen schon hier „seine Freude dran", Faust so im Feuer zu finden.

Dieser vermag seine Leidenschaft kaum zu bändigen; nur die Zusage Mephistos, ihn noch heut' auf das Zimmer der Geliebten zu bringen, beschwichtigt einigermaßen seine Ungeduld; er entläßt seinen Gefährten mit der Aufforderung, ein Geschenk für die Geliebte zu besorgen, um sie zu erfreuen, ihre Gunst zu gewinnen. —

Wir hoffen in unsrer Darstellung der Scene nachgewiesen zu haben, wie sehr der etwas seltsame Anfang des Liebeshandels den gegebnen Verhältnissen entspricht. Das kecke Auftreten Fausts, sein ungestümes Werben, die unverhüllte Sinnlichkeit seines Begehrens könnte ja auf den ersten Anblick überraschen. Indes verschwindet dieses Ueberraschende durchaus, wenn wir uns die gegen alle Schranken sich auflehnende, kühn

nach dem Ziel greifende Art unsres Helden, auf die wir schon oben hinwiesen, vergegenwärtigen und damit den Umstand zusammenhalten, daß er, schon vorher entschlossen, das Leben in jeder Weise zu genießen, durch die Vorgänge in der Hexenküche mit dämonischer Leidenschaft erfüllt ist. Auch dies erscheint ganz natürlich, daß Faust, der sein Leben fern von der Welt, ohne Berührung mit dem weiblichen Geschlecht zugebracht hat, die rechte Weise, mit diesem zu verkehren, nicht sofort finden kann, daß er in seiner Unerfahrenheit nicht zu prüfen versteht, wen er vor sich hat, und so das unschuldige Gretchen einer leichtfertigen Dirne gleich zu behandeln wagt.

Mephistos Charakter ist in unsrer Scene consequent festgehalten. So ehrbar er auch zu reden versteht, wenn er Faust einen „Hans Liederlich“ schilt, so daß ihn dieser selbst „Magister Lobesan“ betitelt: wir durchschauen seine Tücke, die nur darauf lauert, die Unschuld zu verderben und Faust zum ersten Mal tief in Sinnlichkeit zu verstricken. Seine gemeine Denkart, die jedes Idealismus spottet, drückt sich deutlich in der höhnischen Weise aus, mit der er Faust verheißt, er könne im Zimmer der Geliebten

„An aller Hoffnung künft'ger Freuden
In ihrem Dunstkreis satt sich weiden.“

Mit welchem Raffinement spricht er von der Lust, die durch den Widerstand erst recht gesteigert werde (v. 2293 ff.); mit welchem Kupplerverständnis lobt er die Absicht Fausts, der Geliebten mit Geschenken zu nahen!

Wir haben hier in der humanen Hülle den echten Teufel vor uns, der allerdings seine Bosheit vortrefflich hinter seiner Schalksnatur zu verbergen weiß. Wir ahnen schon hier, daß mit einem solchen Helfershelfer der in unsrer Scene beginnende Liebeshandel schwerlich einen glücklichen Ausgang nehmen wird.

8. Margaretens Zimmer.

v. 2323—2448.

Der folgende Auftritt versetzt uns in Margaretens Zimmer und gliedert sich in drei verhältnismäßig kurze Abschnitte; wir erblicken dort zuerst Margarete allein, dann nach deren Abgange Faust und Mephistopheles, zuletzt wieder Margarete.

Margarete ist von ihrem Gang in die Kirche zurückgekehrt; wir finden sie in ihrem Stübchen, ihr Haar ordnend, über die Begegnung mit Faust nachdenkend. Ihre Empfindungen sind geteilt zwischen Unwillen über die Keckheit des Fremden und Interesse für seine Person, die trotz allem einen günstigen Eindruck auf sie gemacht hat; bekennt sie doch von ihm — was bei Frauen so viel entscheidet —

„Er sah gewiß recht wacker aus“,

und so ist sie denn geneigt, seine Verwegenheit mit seinem vornehmen Rang, seiner Abkunft „aus einem edlen Haus“ zu entschuldigen; vor allem aber möchte sie gern wissen, wer der Herr gewesen ist, und diese Neugier ist für Fausts Hoffnungen ein günstiges Zeichen.

Mit den Worten Gretchens, in denen sich der Eindruck der ersten Begegnung mit Faust widerspiegelt,

stimmt vollkommen das Bekenntnis überein, das sie diesem später in der Gartenscene ablegt (v. 2819 ff.):

„Gesteh' ichs doch! Ich wußte nicht, was sich
Zu eurem Vorteil hier zu regen gleich begonnte;
Allein gewiß, ich war recht bös auf mich,
Daß ich auf euch nicht böser werden konnte."

Nachdem Gretchen sich entfernt hat — vielleicht um der Nachbarin, Frau Martha Schwerdtlein, ihr Erlebnis mitzuteilen, betreten Faust und Mephistopheles das Zimmer. Der letztere verschwindet sogleich, um Faust auf dessen Verlangen im Gemach der Geliebten allein zu lassen.

Hier beginnt nun augenblicklich in der Empfindung Fausts für Gretchen sich der gewaltige Umschwung zu vollziehen, der das im Moment aufflackernde sinnliche Begehren in eine wahre und echte Liebe verwandelt, die zu immer größerer Tiefe, aber freilich auch zu immer gewaltigerer Stärke, zur unwiderstehlichen Leidenschaft anwächst.

Hatte Faust bei der Begegnung auf der Straße nur die reizende Erscheinung des schönen Mädchens ins Auge gefaßt, die seine Begierde entflammte, so tritt ihm nun in der Umgebung, in der sie täglich verweilt, ihr inneres Wesen offenkundig entgegen.

„Ich fühl', o Mädchen, deinen Geist
Der Füll' und Ordnung um mich säuseln."

Jedes Stück der Wirtschaft, jedes Gerät ist von ihrer Hand berührt, bekundet in seinem Zustand ihre Eigenart: alles Einzelne in seiner Sauberkeit und Ord-

nung und wieder das Ganze in seiner wohlthuenden Harmonie läßt ihn empfinden, wie ein nicht nur liebenswürdiges, sondern im Innersten reines und gutes Wesen in diesen Räumen waltet. So erscheint ihm das schlichte Zimmer als ein Heiligtum:

„Wie atmet rings Gefühl der Stille,
Der Ordnung, der Zufriedenheit!
In dieser Armut welche Fülle!
In diesem Kerker welche Seligkeit!“

Und wenn ihm vorher Margarete auf der Straße, losgelöst von ihrer Familie, nur als das schöne Mädchen, als Gegenstand seiner egoistischen Leidenschaft erschien, so treten ihm jetzt mächtig die Beziehungen entgegen, die sie an andre Menschen fesseln, die Bedingungen, unter denen sie aufgewachsen ist. Die Blume, der wir draußen zum ersten Mal begegnen, pflücken wir ohne Scheu, während es uns eine Ueberwindung kostet, die Blüte zu brechen, die unsern Garten schmückt, deren allmähliche Entfaltung wir beobachten konnten. Wie ganz andere Empfindungen pietätsvoller Rücksicht ergreifen uns aber einem Menschen gegenüber, in dessen Entwicklung wir hineinschauen, an dessen Werden wir Anteil zu nehmen beginnen.

Diese Empfindungen erwachen jetzt stärker und immer stärker in Faust, als er die Welt betrachtet, in der die Holde erwachsen ist, die bereits einen tieferen Eindruck auf sein Herz gemacht hat, als er anfänglich glaubte. Jetzt ist der Stuhl ihm teuer, in dem der Ahnherr einst gesessen, dem sie als Kind mit andren Kindern fromm die welke Hand geküßt, die Lagerstätte

geweiht, die im Schlummer der Nacht des Kindes warmes Leben gehegt, bis es zur herrlichen Jungfrau erblüht und nun als ein „Götterbild“ vor ihn getreten ist.

In diesem Zusammenhang — wie anders, wie so viel höher und ehrfurchtgebietender erscheint ihm jetzt die Geliebte! Wie wird das Herz ihm schwer bei dem Gedanken, daß er gekommen ist, diesen Frieden zu stören, dieses stille Glück zu untergraben! Kaum begreift er noch die Leidenschaft der Sinne, die ihn hierher geführt, er schämt sich dieser niedern Regung und würde, wenn Margarete jetzt hereinträte, zu ihren Füßen ihre Verzeihung erflehen.

Die Umwandlung in Faust ist eine vollständige und doch so begreiflich bei einer idealen Natur, die sich wohl einmal vergessen kann, in der jedoch die edleren Regungen bald wieder zur Herrschaft kommen müssen. Wir sagen mit Nachdruck: bei einer idealen Natur, denn der an Befriedigung seiner Lüste gewöhnte Wüstling wird in der Abstumpfung seiner Gefühle den Eindruck eines unverdorbenen Wesens entweder überhaupt nicht empfinden oder ohne Mühe überwinden. Wenn Faust, wo er auf eine reine Natur stößt, sich seiner gemeinen Absicht schämt, wenn sich seine Begierde unvermerkt in echte Liebe verwandelt, so offenbart sich eben hierin, daß er in der That — auch als Genosse des Teufels — die edlen Eigenschaften seines Charakters, die ideale Richtung seines Wesens noch bewahrt hat: wir erkennen, trotz der unleugbaren Fortschritte, welche Mephisto gemacht, trotz der größeren Herrschaft, die er

bereits über Faust gewonnen hat, daß er doch den endlichen Sieg noch nicht errungen hat, daß er noch weiter von ihm entfernt ist, als es am Schluß der vorigen Scene den Anschein hatte.

Die Umstimmung Fausts, die wir in ihrem Entstehen verfolgten, giebt sich sofort zu erkennen, als Mephisto wieder eintritt und zur Entfernung mahnt, weil er Gretchen unten kommen sieht. Faust, der das Unrecht der Absicht, in der er gekommen, nun lebhaft empfindet, ist entschlossen sie aufzugeben und ruft:

„Fort! Fort! Ich kehre nimmermehr!“

Mephisto überhört absichtlich diese Worte; er zeigt das Kästchen mit Schmucksachen, das er für Margarete mitgebracht und von dem er sich große Wirkung verspricht. Faust gerät in neues Schwanken; seine Frage: „Ich weiß nicht, soll ich?“, die aus sittlichen Bedenken hervorgeht, deutet Mephisto absichtlich falsch, als wolle Faust den Schatz sparen, als sei der Geiz das ihn leitende Motiv. Um eine vollendete Thatsache zu schaffen und alle Skrupel zu beseitigen, stellt er das Kästchen schnell in den Schrein und zieht den noch immer zaudernden und finster dareinschauenden Faust mit sich fort. So versteht er, die Umkehr Fausts zu hindern, zu der dieser fest entschlossen war; er reißt ihn fort zum ersten Schritt auf der abwärts führenden Bahn, dem notwendig andre folgen müssen; auch hier spielt er die Rolle des Verführers mit größtem Geschick.

Die Wirkung seiner argen Künste äußert sich sofort auch an dem heimkehrenden Gretchen. Sie ist infolge der Begegnung mit Faust noch voller Unruhe und Erregung; eine unwillkürliche, ahnungsvolle Furcht befällt sie, deren sie doch selbst spotten muß. Auch das Lied, das sie beim Ausziehen singt, entspricht in seinem schwermütigen Ton dieser Stimmung; die bis zum Grab getreue Liebe des vereinsamten Königs, sein rührender Abschied vom Leben, das in ihm erlischt, wie der ins Meer geworfene Becher versinkt: es sind ernste Bilder, die ihrem Geist vorschweben, wehmütige Klänge, die sich ihrer Brust entringen. Und während sie noch dem Sinn des Liedes nachdenkt, tritt auch in ihr Leben das Verhängnis, geheime Gewalten schlingen um sie die erste Fessel, sie findet das Kästchen, das Mephistopheles in ihren Schrein gestellt hat.

Der erste Eindruck ist der freudiger Ueberraschung. Wie herrlich ist der Schmuck! Wer mag ihn gebracht haben? Wie gut müßte er ihr stehen! Wenn nur das eine oder das andre, die Kette oder die Ohrringe ihr gehörten! Wie würden die Andern sie bewundern, sie darum beneiden! Aber ach! ein solches Glück wird den Armen nicht zu teil!

Wir erkennen die Wirkung des verderblichen Geschenkes an der Klage, mit welcher das Selbstgespräch Gretchens schließt. Der Gegensatz zwischen Vornehm und Gering, zwischen Reich und Arm tritt ihr mit aller seiner Bitterkeit entgegen, als sie das Gold in ihren Händen funkeln sieht, die sich so oft mit harter Arbeit mühen. Das Bedauern, einen solchen Schmuck nicht

zu besitzen, die Klage über ihre Armut darf uns im Munde Gretchens nicht befremden. Gewiß, sie ist ein liebes, reines Geschöpf, so gut als schön, aber sie ist nicht die Heilige, die manche Beurteiler des Gedichts aus ihr haben machen wollen. Sie ist bei aller Liebenswürdigkeit doch ein Menschenkind von Fleisch und Blut, nicht vollkommen, nicht frei von menschlichen Schwächen, und grade an diese knüpft der Versucher an, um sie ins Verderben zu locken. Wie es ihrer Seele im Innersten schmeichelte, daß es ein Herr aus edlem Hause gewesen, der sie auf der Straße angeredet, so zeigt sie sich auch hier nicht frei von weiblicher Eitelkeit; einmal so schön geputzt zu erscheinen, sich in so herrlichem Schmuck bewundern zu lassen, das wäre ihr heißester Wunsch! Gewiß eine recht verzeihliche Schwäche, aber unter Umständen eine sehr gefährliche, die dem stattlichen, gleich einem vornehmen Edelmann auftretenden Faust die Annäherung erleichtert, noch ehe er der Geliebten die Schätze seines Inneren, den Reichtum seines Geistes erschließen kann.

Ich finde, daß der Dichter durch die Beimischung solcher Züge das Bild Margaretens in unsren Augen keineswegs verdunkelt, es vielmehr nur noch anziehender gestaltet hat. Indem wir sie von einem schweren Geschick bedroht sehen, dem sie bei ihren Mängeln ausgesetzt ist, und das sie doch durch ihre Fehltritte nicht entfernt verdient, erregt sie unsren Anteil in außerordentlichem Grade; ihre echt weiblichen Tugenden und Reize gewinnen uns, ihre weibliche Schwäche, ihre Ahnungslosigkeit, ihre Hülfsbedürftigkeit rührt uns; so jung, so

zart, so unerfahren sehen wir sie dem furchtbarsten Lose entgegen gehen: kein Wunder, daß sie, die keineswegs als ein weibliches Ideal, wohl aber überall echt weiblich erscheint, ein Liebling des deutschen Volkes geworden ist wie kaum eine zweite Gestalt, die der schöpferische Dichtergeist ersonnen.

---

9. Spaziergang.

v. 2449 — 2508.

Mephisto teilt in größter Entrüstung Faust mit, daß der Gretchen geschenkte Schmuck, nachdem die Mutter davon Kenntnis erhalten, in die Hände der Priester geraten ist. Faust, in welchem die Leidenschaft, durch die Entfernung von der Geliebten genährt, wieder die Oberhand gewonnen hat, fordert, als er nun hört, Gretchen denke

„ans Geschmeide Tag und Nacht,
Noch mehr an den, ders ihr gebracht“,

Mephisto auf, sofort ein neues Geschenk zu besorgen und durch die Vermittelung der Nachbarin eine Zusammenkunft mit Gretchen zu ermöglichen, wozu sich denn Mephisto, nicht ohne höhnische Bemerkungen über die ihm thöricht erscheinende Liebesraserei, bereit erklärt.

Die kurze Scene zeigt uns den Liebeshandel in seinem Fortgang und bringt insbesondere durch die Vorbereitung der Zusammenkunft bei der Nachbarin einen Fortschritt der Handlung. Im Uebrigen nimmt den breitesten Raum in ihr die Satire gegen die Habsucht der Geistlichkeit ein, durchaus passend im Munde Mephistos, dessen Haß gegen alles, was mit Religion und

Kirche zusammenhängt, hier einen geeigneten Angriffspunkt findet.

Der Sprache und der ganzen Manier nach, die an Hans Sachs erinnert, scheint unser Auftritt zu den ältesten Bestandteilen der Dichtung zu gehören, fügt sich aber ohne jeden Zwang in den Zusammenhang der Scenenreihe ein.*)

---

*) Obwohl wir nach unserm Plane nicht darauf ausgehen, die Entstehungszeit der einzelnen Abschnitte der Dichtung zu untersuchen, wollen wir doch hier ausnahmsweise an einem besonders in die Augen fallenden Beispiele unser Interesse auch für diese Frage bekunden. Wir heben zum Beweis für unsre Ansicht von dem Alter der Scene die schwankartige Darstellung und die derb-komische, volkstümliche Ausdrucksweise hervor, vgl. besonders v. 2450 „daß ichs fluchen könnte" — 2451 „Was hast? Was kneipt dich denn so sehr?" — 2452 „So kein Gesicht" — 2455 „Hat sich dir was im Kopf verschoben?" — 2462 „Schnuffelt" — 2471 „Margretlein zog ein schiefes Maul" — 2472 „geschenkter Gaul" — 2481 „aufgefressen" — 2488 „Pfifferling" — 2490 „Als obs ein Korb voll Nüsse wär'" — 2503 „Sei, Teufel, doch nur nicht wie Brei." — Aehnliches findet sich auch sonst grade in den Unterredungen zwischen Faust und Mephistopheles, so in der nach der ersten Begegnung mit Gretchen stattfindenden, in der Scene „Trüber Tag. Feld" u. a. a. O.

10. Der Nachbarin Haus.
v. 2509—2668.

Die Scene schließt sich ihrem Inhalte nach eng an die vorhergehende an. Mephisto vollzieht den ihm von Faust gewordenen Auftrag, sich an die Nachbarin zu hängen und durch sie ihm eine Zusammenkunft mit Gretchen zu verschaffen, mit dem größten Geschick. Er führt sich — hier als Lügengeist ganz in seinem Elemente — durch ein wahres Gewebe dreister Erdichtungen bei Frau Marthe Schwerdtlein als Bekannter ihres in die Ferne gezogenen Mannes ein, dessen trauriges Ende er zu berichten hat. Frau Marthe, die weniger den Verlust ihres Mannes als den Mangel eines Totenscheines betrauert, kommt Mephisto um so eifriger entgegen, als sie hört, daß dieser nebst einem mitzubringenden Freunde den Tod ihres Gatten zu bezeugen bereit ist. Mit schnellem Verständnis geht sie —

„ein Weib, wie auserlesen
Zum Kuppler- und Zigeunerwesen" —

auf die Andeutung Mephistos ein, sie möge Margarete, die zufällig bei der Unterredung zugegen ist, für die verabredete Zusammenkunft ebenfalls einladen, und so ist denn der Wunsch Fausts, die Geliebte wiederzusehn, seiner Erfüllung nahe.

Kaum in irgend einer andern Scene der Dichtung tritt die satanische Kunst Mephistos, Unheil zu stiften und den Trieb zum Bösen in dem Menschen zu wecken oder zu verstärken, so sichtbar hervor wie in der unsrigen. Zwar an Frau Marthe ist kaum noch etwas zu verführen. Sie ist ein Weib, das hinter einer ehrbaren Außenseite und scheinbar weichem Gefühl einen ebenso egoistischen wie leichtfertigen und gewissenlosen Charakter verbirgt — eine Mischung von äußerlicher Anständigkeit und innerer Gemeinheit, wie sie uns nicht allzu selten im Leben begegnet. An dieser Gestalt, die mit bewundernswerter Naturwahrheit gezeichnet ist, erkennen wir die hohe Kunst, mit welcher der echte Dichter auch die Nebenfiguren seines Stückes in voller Eigentümlichkeit auszuprägen versteht.

Es ist ergötzlich zu verfolgen, wie Mephistopheles, der als vollendeter Teufel in seiner Verstandesschärfe diesem Teufelsweibe doch überlegen ist, mit ihren Empfindungen spielt und in ihr die wechselndsten Gefühle hervorruft, wie ein Meister auf dem von ihm völlig beherrschten Instrumente nach Belieben die verschiedensten Töne erklingen läßt. Bald wirkt er durch seine Erzählung auf ihre Thränendrüsen und entlockt ihr Klagen um den Dahingeschiedenen, die freilich nicht aus der Tiefe kommen und wenn nicht völlig, so wenigstens zu neun Zehnteilen erheuchelt sind — bald weckt er ihre Habsucht durch die vorgespiegelte Hoffnung auf ein hinterlassenes Erbe — bald reizt er ihren Zorn, indem er diese Hoffnung wieder enttäuscht und ihr das lasterhafte Leben ihres Mannes schildert. Will man

diese Art, wie er mit Frau Marthe umgeht, Humor nennen, so ist es wenigstens ein echt teuflischer Humor, der völlig zu dem Charakter des Geistes der Verneinung paßt, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben.

Echt teuflisch ist auch die Schlauheit, mit der er Frau Marthens Eigennutz zu fesseln und diese so seinen Plänen dienstbar zu machen versteht. Ihrem Verlangen nach einem Totenschein, das wir schon im Anfang der Scene hervortreten sahen, ihrem Wunsch, für eine Wiederverheiratung frei und ungebunden zu sein, kommt er bereitwillig entgegen; durch sein Anerbieten, mit seinem Genossen den Tod Herrn Schwerdtleins zu bezeugen, bereitet er die Einführung Fausts in Marthens Haus vor und zwingt diese durch den ihr in Aussicht gestellten Dienst zur Willfährigkeit und Förderung seiner Pläne Gretchen gegenüber, und das gewissenlose Weib bedenkt sich keinen Augenblick, zu einer Zusammenkunft ihre Hand zu bieten, deren Gefährlichkeit für das unschuldige Kind sie sehr wohl zu beurteilen im stande ist.

Nicht minder als an Frau Marthe übt Mephisto seine Verführungskunst an der nichts ahnenden Margarete. Diese sehen wir am Anfang der Scene voller Freuden bei der Nachbarin eintreten und ihr ein so eben gefundenes zweites Kästchen mit noch schöneren Schmucksachen überbringen. Marthe, die trotz eines Mephistopheles die Unschuld vom graden Wege zu verlocken versteht, giebt ihr den Rat, das Kästchen zu behalten und vor der Mutter zu verheimlichen; es werde sich schon Gelegenheit finden, ein Stück des Schmucks

nach dem andern vor den Leuten sehen zu lassen. Sie erteilt Gretchen die bedenklichsten Lehren:

„Die Mutter sieht's wohl nicht, man macht ihr auch was vor."

Margarete weist die Ratschläge wenigstens nicht ausdrücklich zurück, und so sehen wir sie hier in einer schlimmen Schule, durch welche die Nachgiebigkeit, mit der sie sich später von Faust verleiten läßt, die Mutter zu hintergehen und ihr einen Schlaftrunk einzugeben, schon im voraus motiviert wird. Damit soll gegen Gretchens Charakter kein schlimmer Vorwurf erhoben werden; wir erkennen nur auch hier, daß sie kein Ideal von unantastbarer Vollkommenheit, daß sie bei aller Herzensgüte doch schlimmen Verleitungen nicht unzugänglich, gegen Verirrungen nicht geschützt ist.

Während der Unterredung zwischen Marthe und Mephisto hält sich Gretchen bescheiden zurück; wo sie sich äußert, blicken wir in ein weiches, mitfühlendes Herz. Sie bekundet die lebhafteste Teilnahme an dem Verluste der Frau Nachbarin; bezeichnend für die Reinheit und Tiefe ihrer Empfindung sind die Worte:

„Ich möchte drum mein Tag' nicht lieben,
Würde mich Verlust zu Tode betrüben."

Ahnt sie im tiefsten Herzen das Leid, das ihr so bald die Liebe bringen soll?

Diesem unschuldigen Kinde gegenüber schlägt Mephisto in seiner Verführung einen ganz andern Weg als bei Marthe ein. Er tritt ihr mit größter Ehrerbietung und Zurückhaltung entgegen; indem er sich

stellt, als halte er sie für ein vornehmes Fräulein, sucht er ihrer Eitelkeit zu schmeicheln und benutzt auch im Folgenden jede Gelegenheit, ihr Ohr und Herz mit Schmeichelreden zu umgarnen und ganz unvermerkt sie mit einer leichteren Lebensanschauung vertraut zu machen. So sagt er auf Gretchens mitleidige Aeußerungen:

„Ihr wäret wert, gleich in die Eh' zu treten:
Ihr seid ein liebenswürdig Kind!“

Und als Margarete darauf erwidert:

„Ach nein, das geht jetzt noch nicht an“,

da wagt er den frechen Vorschlag:

„Ist's nicht ein Mann, sei's derweil ein Galan.
's ist eine der größten Himmelsgaben,
So ein lieb Ding im Arm zu haben.“

Wenn auch Gretchen diesen Vorschlag zurückweist, ja in seiner schlimmen Bedeutung überhaupt nicht versteht, so verrechnet sich Mephisto doch wohl nicht ganz, wenn er hofft, daß wenigstens etwas von seiner leichtfertigen Rede werde haften bleiben; was wir von unsrer Umgebung als etwas Selbstverständliches behandeln sehn, wird uns bald nicht mehr als ein gar so schlimmes Vergehen erscheinen.

Auch die Aeußerung Mephistos:

„Wie steht es denn mit ihrem Herzen?“

ist wenigstens darauf berechnet, Gretchen zu verwirren und aufzuregen.

So hat Mephisto, als er sich verabschiedet, seinen Zweck vollständig erreicht: Frau Marthe ist bereit, ihn

und seinen Gefährten zu empfangen und auch Margarete dazu einzuladen. Diese selbst sucht zwar noch Ausflüchte:

„Müßte vor dem Herren schamrot werden“,

doch dürfen wir annehmen, daß sie den Verlockungen der kupplerischen Nachbarin nicht auf die Dauer widerstehen wird. Damit ist die Gartenscene, in der sich Faust und Gretchen aufs neue treffen, in jeder Weise vorbereitet.

11. Straße.

v. 2669—2716.

Bevor der Dichter uns die Zusammenkunft der Liebenden bei der Nachbarin vorführt, zeigt er uns Mephisto noch einmal als den Versucher, nunmehr Faust selbst gegenüber. Dieser harrt ungeduldig auf den Erfolg der Bemühungen seines Gefährten. Mephisto lobt seinen Eifer und verheißt ihm:

„In kurzer Zeit ist Gretchen euer."

Aber freilich ist noch eine Bedingung zu erfüllen. Faust muß sich dazu verstehen, das versprochene Zeugnis über den Tod des Gatten der Frau Marthe Schwerdtlein abzulegen. Wir sehen, mit welcher Hinterlist der Verführer seine Netze stellt. Nicht genug, daß er die unselige Leidenschaft in Faust in jeder Weise schürt, er bemüht sich auch, den Verblendeten noch anderweit in schwere Schuld zu verstricken, indem er ihn vor die Wahl stellt, ein falsches Zeugnis abzulegen oder auf seine Wünsche zu verzichten.

Als Faust merkt, um was es sich handelt, sträubt er sich heftig, sein Gewissen zu belasten. Auch durchschaut er deutlich die arge Tücke des Gefährten, der ihm diesen Schritt als einen harmlosen darstellen, sein sittliches Gefühl dagegen abstumpfen will. Wenn Mephisto ausführt, wie Faust ja schon so vieles gelehrt und

bezeugt habe, wovon er im Grunde nicht mehr gewußt habe als von Herrn Schwerdtleins Tod, so erkennt dieser sehr wohl das Sophistische dieser Darstellung, welche ein Irren, ein ungewolltes Verfehlen der Wahrheit der bewußten Lüge gleichstellt. Wenn Mephisto zwischen dem Schwur ewiger Treue und Liebe, wie er dem vollen Herzen entquillt, und dem kalt abgelegten Meineid keinen Unterschied finden will, so empfindet Faust deutlich den himmelweiten Abstand, der ihn, den idealer Empfindungen fähigen, wenn auch schwachen, das Ewige festzuhalten unvermögenden Menschen von dem herzlosen Gesellen trennt, der jeder idealen Regung unfähig ist, jeder edleren Gefühlsaufwallung spottet. Und doch — schon ist die Kette zu stark geworden, die ihn an den Bösen fesselt; er unterdrückt gewaltsam den Widerspruch seiner besseren Natur und folgt, von seiner Leidenschaft überwältigt, dem schlimmen Rate, dessen Verwerflichkeit er klar durchschaut.

Die Stelle ist von großer Bedeutung für den Zusammenhang der Dichtung. Wir erkennen hier zum ersten Male mit voller Deutlichkeit, wie Mephisto, der scheinbar dienende, seinen Herrn zu beherrschen anfängt, wie er ihn, indem er ihn bei seinen Schwächen packt, wider beßres Wissen und Wollen zu schlimmen Thaten fortreißt. Die Wirkung ist aber eine um so bedeutendere, weil der Dichter diesen Konflikt auf das sorgfältigste motiviert und vorbereitet hat, und sie ist zugleich eine echt tragische, weil es grade die ideale Natur Fausts, die Vertiefung seiner Liebe zu Gretchen ist, die es ihm erschwert, sich von ihr los zu reißen und wider Mephistos Einfluß anzukämpfen.

---

12. Marthes Garten.
v. 2717—2860.

Die Gartenscene — eine der beliebtesten und gefeiertsten im Faust — ist vom Dichter, wie wir sahen, mit größter Sorgfalt vorbereitet, und doch überrascht sie uns durch die Unmittelbarkeit, Frische und Innigkeit des Gefühls, das sich im Gespräch der Liebenden ausdrückt. Hier, wo sich zwei bei aller Verschiedenheit der Individualität gleich edle Naturen gegenübertreten, findet die echte und reine Empfindung einen Ausdruck, wie wir ihn schöner und ergreifender nicht denken können: wir würden, indem wir diese Aeußerungen der wahrsten und innigsten Herzensneigung vernehmen, alle vorausgehende Intrigue, alles folgende Unheil vergessen, erinnerte uns nicht das andre Paar, Mephisto und Marthe, an den Zusammenhang des Ganzen, uns mit schlimmen Ahnungen für das Schicksal der Liebenden erfüllend.

Es ist ein sinnreicher Kunstgriff des Dichters, daß er diese so ungleichen Paare beim Spaziergang im Garten abwechselnd auf der Bühne an uns vorüberziehen läßt. Schon der Kontrast ist außerordentlich wirkungsvoll: hier aufrichtigste Neigung, gegenseitige Offenheit und Wahrheit, ein Austausch aus dem tiefsten

Herzen strömender Gefühle, dort kalte Berechnung, Falschheit und lauernde Hinterlist, die einen Vorteil über die andere Partei davontragen möchte. Durch diesen Gegensatz wird hier der anziehende, dort der abstoßende Eindruck verstärkt, das Interesse gesteigert. Sodann aber verhindert uns der Dichter, wie wir schon andeuteten, indem er uns den Versucher Mephisto und die Kupplerin Marthe immer wieder vor Augen bringt, über dem anmutigen Liebesgeplauder des jugendschönen Paars die schwerwiegende Bedeutung dieser Stunde zu vergessen; er zeigt uns, wie auch eine echte und wahre Neigung in dieser Welt, wo sie nur zwischen dem Unkraut der Falschheit und Bosheit emporblühen kann, in Gefahr ist zu entarten, ihre Reinheit und Unschuld zu verlieren. So ist es denn ein seltsam gemischtes Gefühl, mit dem wir Faust und Margarete die Stufenleiter der ersten Liebe von holder Sehnsucht und schüchterner Zurückhaltung bis zu dem unaufhaltsam hervorbrechenden Bekenntnis und der berauschenden Wonne neu errungnen Glückes schnell durchwandeln sehen.

Der Dichter führt uns das Gespräch nicht in seinem ersten Anfang, sondern bereits in seiner Entwicklung vor. Er gewinnt damit den Vorteil, nicht wieder auf die Einführung der Fremden bei Marthe, auf das leidige falsche Zeugnis zurückkommen zu müssen. Absichtlich läßt er unerwähnt, ob Faust dies Zeugnis wirklich ablegt, oder ob es bei dem Versprechen bleibt: da wir ihn in der vorigen Scene zu diesem bedenklichen Schritt entschlossen sehen, so ist es für uns unerheblich, zu erfahren, ob er ihn wirklich thut oder nicht.

Das Zwiegespräch zwischen Faust und Margarete, das ja an sich keiner Erklärung bedarf, wollen wir hier nicht in allen einzelnen Wendungen, sondern nur seinem Hauptinhalt nach verfolgen. Wie der Dichter die Unterhaltung in ihren einzelnen Abschnitten je nach dem Erscheinen auf der Bühne immer von neuem anknüpft, während er sie gleichzeitig ihrem Ziele immer näher führt: wie er die gegenseitige Neigung, die sich anfangs, besonders bei Gretchen, nur verstohlen äußert, immer offener hervortreten läßt, bis sie durch das Blumenorakel auf die natürlichste Weise zur Erklärung gelangt: alles dies bekundet seine volle Meisterschaft in der Darstellung. Das Stammeln der alle Schranken durchbrechenden Liebe, die ersten Wonnelaute gegenseitigen Verstehens, liebetrunknen sich Hingebens an den Geliebten hat kaum ein andrer Dichter mit solch ergreifender Wahrheit zu schildern verstanden. Der Schauer, der Margareten überläuft, als sie ihrer Liebe und der Gegenliebe Fausts inne wird, läßt uns die Tiefe und Macht ihrer Empfindung erkennen, und bewußter, aber nicht minder stark tritt diese Empfindung in den Worten Fausts hervor:

„O schaudre nicht! Laß diesen Blick,
Laß diesen Händedruck dir sagen,
Was unaussprechlich ist:
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!
Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende! Kein Ende!"

Doch es wäre müßig, auf das aufmerksam machen zu wollen, was jeder Leser und Zuschauer hier unmittelbar

empfindet; nicht die geringste Schönheit dieser Stelle scheint mir grade in der Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks zu liegen, der jedem, dem Gebildeten wie dem Ungebildeten, gleich verständlich ist.

Beachtenswert ist die gegenseitige Stellung der Liebenden zu einander, die hier eine ganz andere ist, als die zwischen Faust und Helena im zweiten Teile der Dichtung. Margarete blickt in liebenswürdiger Bescheidenheit durchaus zu Faust empor, dem sie sich in keiner Weise gleichzustellen wagt.

„Ich fühl' es wohl, daß mich der Herr nur schont,
Herab sich läßt, mich zu beschämen ....
Ich weiß zu gut, daß solch erfahrnen Mann
Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann."

So hebt sie seine überlegene Klugheit, seine Erfahrenheit gegenüber ihrem beschränkten Wissen, ihrer Unerfahrenheit hervor. Sie meint, er werde ihrer bald vergessen:

„Ja, aus den Augen, aus dem Sinn!"

und als ihr Faust das Gegenteil versichert, erwidert sie:

„Denkt ihr an mich ein Augenblickchen nur,
Ich werde Zeit genug an euch zu denken haben."

Dasselbe lebhafte Gefühl, an dem geliebten Mann hinaufsehen zu müssen, spricht sich in ihren Schlußworten aus, als Faust und Mephisto geschieden sind:

„Du lieber Gott! Was so ein Mann
Nicht alles, alles denken kann!
Beschämt nur steh' ich vor ihm da
Und sag' zu allen Sachen ja.

Bin doch ein arm, unwissend Kind,
Begreife nicht, was er an mir find't."

In ihrer Unschuld und Herzensreinheit ahnt sie nichts von ihrem inneren Wert, von dem Wert eines Herzens voll echter, hingebender Liebe, voll kindlichen Glaubens und Vertrauens. Wie anspruchslos und dabei wie frisch und lebenslustig redet sie von den schweren Pflichten, denen sie sich mit Freudigkeit hingiebt! Wie gern folgen wir ihrem unschuldigen Geplauder, wenn sie die vielen häuslichen Geschäfte aufzählt, die die strenge Mutter ihr auferlegt; und wenn sie gar von ihrem Schwesterchen berichtet, das sie, bis es der Tod ihr entriß, so herzlich geliebt, das sie während der langen Krankheit der Mutter auferzogen, an dem sie selbst alle die schweren Mutterpflichten erfüllt hat, wenn wir ihr die herzige Freude an dem Gedeihen des Kindes nachfühlen und hören, wie sie so gern alle Mühen und Plagen noch einmal übernehmen wollte, wenn ihr das Schwesterchen wiedergeschenkt würde, so blicken wir in ein Herz von echt weiblicher Liebesstärke und Opferfreudigkeit; wir verstehen, wie dieses Mädchen, wenn das lautere Gold seines Gemütes dereinst im Feuer der Prüfung von den anhaftenden Schlacken der Erde gereinigt sein wird, im Jenseits zu einem Symbol des „Ewig-Weiblichen" erhoben, den Geliebten zur Verklärung sich nachzuziehen vermag, so hoch auch dieser zuvor an Wissen und Einsicht über ihr gestanden hat.

Schon jetzt empfindet Faust ihren hohen Wert, ahnt, daß sie etwas besitzt, was ihm bei allem Reichtum seines Geistes abgeht. Ein Blick, ein Wort von

ihr unterhält ihn mehr als alle Weisheit dieser Welt. Noch deutlicher aber zeigen, wie hoch er sie schätzt, die Verse (2746 ff.):

„Ach, daß die Einfalt, daß die Unschuld nie
Sich selbst und ihren heil'gen Wert erkennt!
Daß Demut, Niedrigkeit, die höchsten Gaben
Der liebevoll austeilenden Natur —"

ein Lob, das Margarete unterbricht und bescheiden von sich abwehrt. Diesem selbstlosen Wesen gegenüber lernt Faust, der trotzig strebende Mann, der (nach dem Prolog) für sich vom Himmel die schönsten Sterne, von der Erde jede höchste Lust fordert, zuerst das Glück der Hingebung an ein andres Wesen kennen; er, der noch vor kurzem „so grade zu genießen" begehrte, er denkt in diesem Augenblick jungen Liebesglückes nur daran

„Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß."

Eine gewaltige Veränderung, die auf sein Leben umgestaltend wirken muß! Schon jetzt erkennen wir den ernsten Mann kaum wieder, wenn er mit Margarete am Schluß „mutwilligen Sommervögeln gleich" sich im Garten neckisch umherjagt und die im Gartenhäuschen sich Versteckende aufspürt, um sie für ihre Flucht mit Liebkosungen zu bestrafen.

Unterdes hat sich das andre Paar in seiner Weise unterhalten. Die stark aufgetragenen Galanterieen Mephistos haben in Marthe die Hoffnung erweckt, in dem fremden Kavalier vielleicht einen Nachfolger Herrn Schwerdtleins gewinnen zu können. So kommt sie ihm

denn, wie schon bei der ersten Zusammenkunft, aufs freundlichste entgegen, und es ist höchst ergötzlich zu beobachten, wie Mephisto, der sie völlig durchschaut, bald ihre Hoffnungen nährt, bald, wenn sie am Ziel zu sein glaubt, ihre deutlichsten Anspielungen mißversteht und ihnen auf die höflichste Weise auszuweichen weiß. So wird Marthe grausam hingehalten, bis sie beim Einbruch der Nacht zum Scheiden mahnt. Mephisto reißt Faust und Margarete aus ihrem Liebestraum, in welchem er, der für die ideale Seite der Dinge nirgends ein Verständnis hat, nichts als den gemeinen „Lauf der Welt“ erblickt.

Die Bedeutung unsrer Scene für den Zusammenhang des Ganzen ist eine doppelte. Zunächst schreitet die Handlung vor nach den Wünschen des Mephistopheles, indem Faust und Margarete sich tiefer in eine Leidenschaft verstricken, die zuletzt die Selbstbeherrschung verlieren muß. Der Fall Margaretens, Fausts schwere Verschuldung, die Möglichkeit eines Untergehens in Sinnenlust ist erheblich näher gerückt. Andrerseits nimmt die Sache doch auch hier schon eine Wendung gegen Mephisto. Die Liebe Fausts, die, anfänglich von rein sinnlichem Begehren ausgehend, schon beim Besuch von Margaretens Zimmer eine Läuterung erfuhr, erhält in unsrem Auftritt einen idealen Gehalt, der den Plänen Mephistos entgegenwirken muß. Faust, der es anfangs für leicht hielt, „so ein Geschöpfchen zu verführen“, verliert sich selbst an Margarete, er schwört ihr mit wahrem Gefühl ewige Liebe, während sein Verstand freilich in kalten Augenblicken

Mephisto gegenüber selbst kaum die Ewigkeit dieser Empfindung zu verteidigen wagt. Immerhin jedoch ist der Eindruck ein so tiefer und bleibender, daß sich Faust noch spät (Teil II, Anfang des 4. Akts) mit inniger Rührung an jenes „jugenderste, längst entbehrte, höchste Gut“ erinnert, an jenen

„schnell empfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.“

So ist denn sein Bund mit Margarete in der That kein flüchtiger, sondern ein dauernder, und wie er ihm schließlich zur Vollendung emporhilft, so kann er schon jetzt nicht anders als läuternd auf ihn einwirken. Dem widerspricht nicht, daß Faust im Folgenden im Kampfe mit seiner Sinnlichkeit nicht immer Sieger bleibt, daß er den Fall und den Untergang Gretchens herbeiführt. Wir werden sehen, wie grade das Unglück der Geliebten, welches Faust die furchtbaren Folgen seiner Schuld vor Augen führt, ihn im Innersten erschüttert, seine Seele reinigt und die Herrschaft Mephistos über ihn untergräbt.

---

13. Wald und Höhle.

v. 2861—3017.

Die nächste Scene zeigt uns Faust in einem Momente der Besinnung, des Kampfes mit seiner Leidenschaft, die, wie er jetzt klar erkennt, wenn er sie nicht überwinden kann, das Verderben der Geliebten herbeiführen muß.

Indem er, wie wir es in solchen Augenblicken stiller Betrachtung zu thun pflegen, seine Gedanken rückwärts in die Vergangenheit lenkt, gedenkt er des Erdgeistes, der ihn bei seinem Erscheinen einst den ersten erstaunten Blick in die Fülle des Erdenlebens hat thun lassen. Wie ganz anders steht er diesem Leben jetzt gegenüber als damals, wo es ihm fremd und unheimlich erschien, „ein schreckliches Gesicht." Obwohl Faust auch jetzt noch nicht die Unermeßlichkeit des Ganzen zu überschauen vermag, sich noch immer nicht dem „in Lebensfluten, in Thatensturm auf und ab wallenden" Erdgeist gleichstellen kann, so hat er doch ganz neue Erkenntnisse gewonnen, neue Empfindungen gekostet. Durch seine Verbindung mit Mephisto hat er die „körperlichen Flügel" erhalten, die er sich einst so sehnlich zu seines Geistes Flügeln wünschte: die Welt liegt vor ihm offen, nach Herzenslust kann er sie durchstreifen

und kennen lernen, indem der Zaubermantel ihn über alle Schranken des Raumes hinwegträgt.

So ist sein Dasein wenigstens bis zu einem gewissen Grade dem der geistigen Wesen ähnlich geworden, die er früher so sehr beneidete. Die herrliche Natur ist ihm zum Königreich gegeben, er schaut in ihre tiefste Brust wie in den Busen eines vertrauten Freundes, er fängt an, ihren Zusammenhang zu begreifen und mit ihr zugleich sein eigenes Wesen zu verstehen, die Gegenwart und die Vergangenheit öffnen sich seinem Blick.

Aber teuer hat er diesen Fortschritt erkauft! Er verdankt ihn dem Höllengeiste, mit dem er den verhängnisvollen Bund eingegangen, auf seine Hülfe sieht er sich angewiesen, an seine Gesellschaft geschmiedet. So drängt sich dieser zwischen ihn und den herrlichsten Genuß. Durch sein kaltes und freches Wesen, das keiner Begeisterung fähig ist, fühlt sich Faust vor sich selbst erniedrigt, in seinem Selbstbewußtsein gedemütigt; schwer drückt ihn die Abhängigkeit von einem Geschöpf, das sittlich tief unter ihm steht, das sein ideales Streben nicht zu würdigen weiß, aber mit teuflischer Bosheit seine Schwächen zu benutzen, seine Begierden anzufachen versteht.

Auch jetzt tritt der Versucher an Faust heran, um dessen bessere Vorsätze zu durchkreuzen, seine Leidenschaft zu schüren. Mit bitterem Spott übergießt er ihn wegen seines Lebens in der Einsamkeit der wilden Natur, daß er sich in Höhlen und Felsenritzen wie ein Schuhu versitze, in Nacht und Tau auf den Gebirgen liege, aus dumpfem Moos und triefendem Gestein gleich einer

Kröte Nahrung einschlürfe. Mit besondrem Hohn verfolgt er die ideale Richtung Fausts, die ihn antreibt, der Gottheit nachzuempfinden und nachzustreben, das Irdische abzustreifen, während er doch in irdischer Leidenschaft tief befangen sei. So spottet er der Liebe Fausts zu Gretchen, in der er nichts als gemeines, sinnliches Verlangen erkennen will, das sich notdürftig hinter dem Deckmantel der Idealität verstecke; zugleich aber erregt er in Faust aufs neue die Sehnsucht nach der entfernten Geliebten, deren Bild er ihm lebhaft vor Augen führt, wie sie am Fenster steht und die Wolken über die alte Stadtmauer ziehen sieht, wie sie Tag und Nacht in den wechselndsten Stimmungen nur ihn in Gedanken hegt, nur seiner Rückkehr harrt. Vergebens sucht sich Faust dem Einfluß dieser Verlockungen zu entziehen, deren Verderblichkeit er klar erkennt: dem doppelten Gegner, dem heißen Verlangen seines Inneren und dem von außen sich an ihn drängenden Versucher, ist seine Kraft nicht gewachsen; schon fühlt er, daß es kaum noch Zeit zur Umkehr ist, daß er den Frieden der Geliebten bereits unwiederbringlich zerstört hat; willenlos sieht er sich näher und näher an den Abgrund gedrängt und giebt sich zuletzt im Gefühl seiner Ohnmacht, in einem Zustand furchtbarer Aufregung und Seelenangst Mephisto in die Hände.

„Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn!"

Mitleidig lächelt der Böse über diese Gewissenspein seines Opfers: er sieht seinen Triumph gesichert, das Schicksal Gretchens besiegelt. —

Aus dem so eben besprochnen allgemeinen Inhalt der Scene ergiebt sich, daß sie durchaus in den Zusammenhang des Hauptplanes paßt, wie wir ihn aus der vorliegenden Dichtung entwickelt haben, und keineswegs, wie manche Forscher wähnen, einem davon verschiednen älteren Plane der Dichtung angehört. Im Gegenteil weisen Sprache und Versbau mindestens des Eingangs derselben auf eine spätere Entstehungszeit als die der umliegenden Partieen hin; nach der herrschenden Ansicht, der wir uns anschließen können, stammt die Scene aus der Zeit der italienischen Reise Goethes, ist also jedenfalls zu den spätesten Bestandteilen des 1790 erschienenen Fragments zu rechnen.

Demnach bietet unser Abschnitt wahrscheinlich die Ergänzung einer Lücke, welche der Dichter in seinem Entwurf bemerkte. Es schien durchaus nötig, den inneren Seelenkampf Fausts, den er besteht, ehe er sich ganz seiner Leidenschaft zu Gretchen hingiebt, zur Anschauung zu bringen, zu zeigen, wie er vergeblich zu fliehen sucht, wie er von der Sinnlichkeit, die seiner Liebe trotz aller ihrer Tiefe anhaftet, und die Mephisto stets aufs neue zu erregen versteht, wider beßres Wissen und Wollen fortgerissen wird. Diese Aufgabe, die sich der Dichter stellte, hat er in unsrer Scene in ergreifender Weise gelöst; während er aber die Voraussetzungen des Hauptplanes hinsichtlich der Situation und der Charaktere Fausts und Mephistos im Großen und

Ganzen durchaus festhält, ist es ihm nicht gleich vollkommen gelungen, den neu hinzugedichteten Abschnitt in allen Einzelheiten dem schon Vorhandenen anzupassen. Wir gestehen unumwunden zu, daß in unsrer Scene manches auf den ersten Blick fremdartig erscheint und sich nicht völlig in den Zusammenhang fügen will, halten aber mit Entschiedenheit die Behauptung aufrecht, daß sich alle diese Unebenheiten nur auf Nebenpunkte beziehen, nirgends den Hauptplan irgendwie in Frage stellen, und daß sie sich aus der Annahme einer späteren Entstehung unsrer Scene, nicht aus dem Hervortreten eines älteren Planes der Dichtung erklären.

Zunächst verrät schon der Platz, den der Dichter unsrem Auftritt in den verschiednen Ausgaben angewiesen hat, ein gewisses Schwanken bei diesem selbst. Im Fragment finden wir die Scene nach dem Gespräch zwischen Gretchen und Lieschen am Brunnen. Die Aeußerung, die Gretchen hier thut, sie sei nun selbst der Sünde bloß, deren sie sonst Andere geziehen habe, läßt kaum eine andre Auslegung zu, als daß sie schon gefallen ist, zumal wenn man sie mit der Verabredung zwischen ihr und Faust, die unmittelbar vorausgeht, zusammenhält. Später hat der Dichter unsrer Scene den Platz vor jener verhängnisvollen Verabredung angewiesen, entschieden mit größerem Recht, denn Fausts Flucht in die Einsamkeit, sein Gewissenskampf sind besser motiviert als letzter Versuch, seiner mächtig wachsenden Leidenschaft zu widerstehen, ehe diese die Geliebte in das Unglück gestürzt hat.

Dieses Schwanken des Dichters, an welchem Orte er den späteren Zusatz einzufügen habe, hängt zusammen mit einer gewissen Unklarheit in der Auffassung des Verhältnisses zwischen Faust und Gretchen, die wir in unsrer Scene selbst finden. Die meisten Ausdrücke lassen absichtlich, wie es scheint, im Dunkel, ob die Unschuld des Liebesbundes schon vernichtet ist oder nicht. Für das Erstere sprechen Wendungen, wie wir sie in dem Ausspruche Fausts über Mephisto finden (v. 2891 ff.):

„Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer
Nach jenem schönen Bild geschäftig an.
So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde."

Hiermit sind die Aeußerungen Mephistos zu vergleichen, in denen er Fausts ideales Streben nach Gottähnlichkeit verhöhnt und dessen sinnliches Verhalten dazu in Gegensatz stellt (v. 2935 ff.):

. . . „Und dann die hohe Intuition —
Ich darf nicht sagen wie — zu schließen.
Faust: Pfui über dich!
Mephisto: Das will euch nicht behagen;
Ihr habt das Recht, gesittet Pfui zu sagen.
Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können."

Auch sonst, z. B. in der Schilderung des verlassenen, nach Faust sich sehnenden Gretchens (v. 2947 ff.), findet sich manches, was diese Auslegung unterstützt.

Dagegen spricht für die zweite Auffassung die Tendenz der ganzen Scene, der ihr zuletzt von Goethe angewiesene Platz, insbesondre aber die Schlußworte Fausts (v. 3006 ff.):

„Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen,
Und sie mit mir zu Grunde gehn!"

Diese unbestimmte und schwankende Darstellung in derselben Scene erklärt sich am besten durch unsre oben ausgesprochene Vermutung. Indem der Dichter noch nachträglich sich entschloß, uns den Gewissenskampf Fausts, das Ringen des idealen und des sinnlichen Elementes in seiner Liebe zu Gretchen vorzuführen, traf er zwar in seiner Zeichnung durchaus glücklich den allgemeinen Charakter der Situation, versäumte jedoch den besonderen Moment in der Entwickelung des Liebeshandels schärfer ins Auge zu fassen, in welchen er die neue Scene zu verlegen habe. Will man ihm dies zum Vorwurf machen, so steht dies ja frei; uns scheint die kleine Dissonanz, wenn man sie so nennen darf, den Gesamteindruck der einheitlichen Dichtung nicht entfernt zu beeinträchtigen, wie sie gewiß überhaupt den wenigsten Zuschauern zum Bewußtsein kommen wird.

Hatten wir im Obigen bereitwillig zugegeben, was sich bei strenger Prüfung nicht völlig in den geschloßnen Gang der Handlung zu fügen schien, so können wir andre, von einigen Erklärern mit großem Nachdruck erhobene Vorwürfe nicht oder nur zum kleinsten Teile

berechtigt finden. Wenn der Dichter im Eingang unsrer Scene an Früheres anknüpft, uns Faust in seiner Liebe zur Natur vorführt oder an seine Begegnung mit dem Erdgeist erinnert, so ist dies im Zusammenhang durchaus motiviert. Eine Zeit lang hat der Verkehr mit Gretchen in Faust alle anderen Neigungen in den Hintergrund gedrängt. Wenn er sich von ihr zurückzieht, wenn er, um sie nicht unglücklich zu machen, in die Einsamkeit des Gebirges flieht, so muß das frühere Verlangen, mit der Natur zu leben, sie zu verstehen und zu genießen, in ihm wieder erwachen. In dieser Zeit stiller Sammlung wird er an seine früheren Erlebnisse zurückdenken, seine jetzigen Stimmungen und Erkenntnisse mit den früheren vergleichen. So denkt er an jene Erscheinung des Erdgeistes, die ihm einst zum ersten Mal die verwirrende Fülle des auf und ab flutenden Erdenlebens zur Anschauung brachte. Damals erschreckte ihn diese Offenbarung, und doch fühlte er sich ungern in dieser „Fülle der Gesichte“ von dem trocknen Schleicher, seinem Famulus Wagner, gestört. Jetzt hat er, wie wir oben zeigten, das Leben schon ganz anders kennen gelernt, hat an Erfahrung und Erkenntnis gewonnen, eine Reihe von Schranken sind für ihn bereits gefallen. So fühlt er sich dem Erdgeist näher als damals, wo ihm dieser „sein Angesicht im Feuer zuwandte.“ Auf den ersten Blick erscheint es nun auffallend, daß Faust diese erweiterte Erkenntnis, diese erhöhte Fähigkeit zu genießen, als eine Gabe des Erdgeistes ansieht, während uns doch der Dichter von einem fortgesetzten Verkehr mit demselben nichts

berichtet. Man hat deshalb angenommen, daß nach einem älteren Plane des Werkes dem Erdgeist eine viel bedeutendere Rolle im Stück zugedacht gewesen sei. Indes sind wir zu dieser Annahme keineswegs gezwungen und müssen noch entschiedener die aus derselben gezogenen Konsequenzen in Bezug auf die Person des Mephistopheles ablehnen. Die Worte Fausts im Eingang unsrer Scene lassen sich auch aus der vorliegenden Dichtung ohne Zwang erklären.

Erinnern wir uns nur an die von uns bei Besprechung der Beschwörungsscene bereits entwickelte Bedeutung des Erdgeistes. Wir erkannten in ihm die Seele, die die wechselnden Erscheinungen des Erdenlebens durchweht und zu einer Einheit verbindet, das Ewige und Bleibende in dem endlos Werdenden und Vergehenden, die pantheistisch gedachte Erdgottheit, die schließlich wohl kaum etwas andres ist als die im irdischen Leben sich manifestierende Seite der einen allumfassenden Weltgottheit (vgl. oben S. 22). Wenn Faust nun fühlt, wie dieses im Irdischen wogende Leben ihm jetzt näher und verständlicher ist, so kann er dies nur dem Erdgeist zuschreiben, der ihm einst in der Feuererscheinung entgegentrat und sich ihm noch jetzt in jeder Lebensregung offenbart. So tritt ihm diese geheimnisvolle Macht an die Stelle der Gottheit überhaupt, ihr glaubt er jeden Fortschritt, aber auch jede Hemmung seines Daseins zu verdanken, um so mehr, als er nur vom irdischen Leben etwas wissen will, um ein Jenseits, ein Drüben sich nicht kümmert (vgl. v. 1306—16 und dazu Teil II Akt 5 v. 384—91).

Nur in diesem Sinne kann er auch zu dem Erdgeist sagen (v. 2885 ff.):

„Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech
Mich vor mir selbst erniedrigt und zu nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt."

Als der alle Geschicke der Erde bestimmende Gott hat der Erdgeist die Verbindung zwischen Faust und Mephisto zugelassen, wir können auch sagen, er hat sie herbeigeführt, insofern er selbst bei seinem Erscheinen den sich an ihn mit dem Anspruch der Gleichberechtigung herandrängenden Faust zurückstieß, ihn seine Ohnmacht bitter empfinden ließ, so daß der Verzweifelnde schließlich, um nicht zum Entschlusse des Selbstmordes zurückzukehren, die sich ihm darbietende Hülfe des Höllengeistes annahm.

Wir glauben, daß diese Erklärung alle Schwierigkeiten beseitigt, während die im zweiten Teil dieser Schrift ausführlich widerlegte Annahme K. Fischers und Anderer, daß Mephistopheles nach einem älteren Plan der Dichtung nicht Teufel, sondern ein irdischer Dämon und Diener des Erdgeistes gewesen sei, weit größre Schwierigkeiten hervorruft, als sie beseitigt. Da wir uns hier auf diese Streitfrage nicht ausführlicher einlassen können, so wollen wir vorläufig nur kurz darauf hinweisen, daß auch in unsrer Scene Mephisto durchaus als böses Wesen, als Höllengeist erscheint, von dem ja in den oben citierten

Versen gesagt wird, daß er kalt und frech die Gaben des Erdgeistes zu nichte mache, daß er Faust vor sich selbst erniedrige, wie er denn in der That hier wie überall das Edle in Faust zu vernichten, das Gemeine und Sinnliche in ihm zur Herrschaft zu bringen sucht.

Auch andre Widersprüche, die man entdeckt zu haben glaubt, lösen sich ungezwungen, wenn man nur die Dichtung ohne vorgefaßte Meinung aus sich selbst erklärt und die betreffenden Stellen nicht, wie dies leider oft geschieht, aus dem Zusammenhang, in dem sie stehen, herausreißt.

So hat es Anstoß gegeben, daß Mephisto (v. 2914 f.) sagt:

„Und wär' ich nicht, so wärst du schon
Von diesem Erdball abspaziert."

Erklärt man diese Worte, wie dies geschehen ist, ohne nach dem Zusammenhang des Ganzen zu fragen, so haben wir sofort den Widerspruch, denn Faust ist ja vor dem Selbstmord nicht durch Mephisto bewahrt worden, sondern durch die seine Erinnerungen an eine selige Kindheit weckenden Gesänge der Osternacht. Also, folgert man, hat es einen älteren Plan gegeben, wonach Mephisto Faust den Todeskelch entwindet.

Vergegenwärtigen wir uns indes nur einen Augenblick den Entwicklungsgang der Ereignisse, so zeigt sich sofort, wie übereilt eine solche Folgerung ist. Faust, der sich in seinem Streben überall von unübersteig-

lichen Schranken gehemmt sieht, giebt sich der Verzweiflung hin und gelangt zu dem Entschluß, sich zu töten. Dieser Entschluß wird zwar durch die Gesänge der Osternacht für den Augenblick vereitelt, wird sich aber Faust notwendig immer von neuem aufdrängen, wenn nicht die Ursachen der Verzweiflung gehoben werden, wenn sich nicht ein Ausweg aus dieser unglücklichen Lage zeigt. Dieser Ausweg — die Möglichkeit, die Schranken der Endlichkeit wenigstens zum Teil zu überwinden — bietet sich nun wirklich durch den Bund mit Mephistopheles, und Faust geht deshalb auf diesen ein, wenn er sich auch eine wahre Befriedigung seines höchsten Strebens von ihm nicht verspricht. In der That hat also Mephisto auch nach der uns vorliegenden Dichtung ein Recht, zu sagen, daß ohne seine Dazwischenkunft Faust bereits das Leben verlassen haben würde, um so mehr, als Faust ja später selbst der Rührung geflucht hat, die ihn einst vom letzten Schritt abgehalten, diese also seine Rettung nicht zum zweiten Mal herbeigeführt haben würde.

Ein andrer Einwand, der ebenfalls erhoben worden ist, betrifft die Wette zwischen Faust und Mephisto. Faust soll diese Wette — wie dies besonders K. Fischer ausführt — schon durch die ihn beglückende Liebe zu Gretchen verloren haben; er hätte längst zum Augenblick sprechen müssen: „Verweile doch! Du bist so schön!“ Auch hier nimmt man den einzelnen Ausdruck wieder aus dem Zusammenhang der Stelle heraus. Wenn Faust (v. 1338 ff.) beteuert, er werde nie sich

beruhigt auf ein Faulbett legen, nie sich mit Genuß betrügen lassen, so meint er damit doch, daß seines Herzens tiefstes Sehnen nie gestillt sein werde. Dieses geschieht aber in der That auch nicht durch das Liebesverhältnis zu Gretchen. So liebenswürdig diese ist, so vermag sie doch in ihrem schlichten Wesen, in der engen Beschränkung, aus der sie zu Faust aufblickt, dessen ruheloses Verlangen nicht auszufüllen. Faust ist sich des Unterschiedes zwischen ihnen beiden, der in ihm auch den Gedanken an einen dauernden Bund für das Leben gar nicht aufkommen läßt, deutlich bewußt; er drückt ihn in unsrer Scene (v. 2992 ff.) in klaren Worten aus:

„Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend, nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt."

So mischt sich in diese Liebe gleich von vornherein ein tiefes Weh, das Faust ernstlich nie vergessen kann, das noch geschärft wird durch die Vorwürfe seines Gewissens (v. 2989 ff.):

„Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?
Laß mich an ihrer Brust erwarmen,
Fühl' ich nicht immer ihre Not? ....
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!"

Ist ein solcher Zustand der des Glückes, der einer völligen Befriedigung der Seele? Nein, so lange Faust noch so wenig seine alte unbefriedigte Natur abgestreift hat, und so lange er sich die Lust noch mit solcher Gewissensangst erkauft, ist er dem Teufel noch nicht unrettbar verfallen, so große Fortschritte dieser auch in seinen Plänen gemacht haben mag.

---

14. Gretchen auf ihrem Zimmer.
v. 3018—3057.

Sahen wir im vorigen Auftritt Faust trotz heftigen Widerstandes im Kampfe mit seiner Leidenschaft unterliegen, so zeigt uns die vorliegende Parallelscene Gretchen, wie sie sich der Allgewalt der Liebe zwar weniger bewußt, doch nicht minder willenlos überläßt.

In einem Liede, das in seiner Einfachheit doppelt rührt, strömt sie die Empfindungen ihres Innern aus: die Ruhe ihrer Seele hat sie unwiederbringlich verloren, das Herz wird ihr schwer von bangen Ahnungen; nur einen Gedanken kennt sie noch, den an ihren Geliebten; bei ihm ist sie beglückt, ohne ihn ist ihr die Welt ein Grab. Ihr ganzes Dasein füllt er aus; ihr Busen drängt sich nach ihm hin, ihn möchte sie fassen und halten, an seinen Küssen möchte sie vergehen. So ist der holde Schein der Liebe, der verklärend in ihr Leben fiel, im Nu zur lodernden Flamme geworden, der sie nicht mehr wehren kann, der sie selbst und alles, was ihr wert ist, zum Opfer fallen wird.

Wie eng der innere Zusammenhang dieser kleinen Scene mit der eben besprochnen in „Wald und

Höhle“ ist, bedarf keiner Ausführung; indes ist der Umstand, daß weder hier noch bei der im Folgenden dargestellten Wiedervereinigung der Liebenden der Abwesenheit Fausts ausdrücklich gedacht wird, ein neuer Beweis für die spätere Einfügung des vorigen Abschnitts.

15. Faust und Gretchen in Marthens Garten.

v. 3058—3187.

Wir finden die Liebenden, welche wir in den beiden vorausgehenden Scenen von einander getrennt in heißer Sehnsucht sich verzehren sahen, wieder in Marthens Garten vereinigt. Der Dichter schildert uns nicht den Augenblick des Wiedersehens (vgl. hierüber das zum vorigen Abschnitt Gesagte), sondern führt uns mitten in die Unterredung hinein. Wir sehen Gretchen von ängstlicher Besorgnis um das Seelenheil des Geliebten erfüllt; so einfach und kindlich sie noch ist, so hat sie doch deutlich erkannt, daß Faust in religiösen Dingen anders denkt als sie, daß er von der Kirche und ihren Sakramenten wenig hält, daß er ihren frommen Glauben nicht teilt. Dieser Zwiespalt ist ihr unerträglich; sie, die sich in allem mit dem geliebten Mann eins fühlen möchte, sieht ihn in der wichtigsten Angelegenheit von sich geschieden, ja sie muß nach ihren Anschauungen eine *ewige* Trennung von ihm befürchten, wenn es ihr nicht gelingt, ihn zu sich herüberzuziehen, ihn in die Gemeinde der Gläubigen zurückzuführen.

Faust fühlt sich durch die Fragen der Geliebten in arge Verlegenheit gesetzt. Daß ihm der Glaube fehle, haben wir selbst schon früher aus seinem Munde ver-

nommen; ja er hat sich ausdrücklich von ihm losgesagt, wenn er in einer schrecklichen Stunde dem „Rest von kindlichem Gefühle“ fluchte, der sich „mit Anklang froher Zeit“ betrügen ließ. Mag auch seitdem eine ruhigere Stimmung in seine Seele eingezogen sein, wie sie sich namentlich im Anfang des Monologs in „Wald und Höhle“ ausspricht, seine religiösen Anschauungen sind damit keine anderen geworden. Und doch will er „niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben“, am wenigsten will er der Geliebten, deren Herzensfrieden er vernichtet hat, nun auch noch den Frieden der Seele stören. So antwortet er denn allgemein und ausweichend, freilich ohne die Fragerin damit zu befriedigen. Er sucht die Sache von dem dogmatischen Gebiet hinüberzuspielen in den Bereich des Gefühls. Das Dasein Gottes, des Allumfassenden, Allerhaltenden, empfindet jede menschliche Brust; Himmel und Erde, ja alles, was uns umgiebt, alles, was um uns und in uns lebt und webt, bezeugt seine Gegenwart; doch sein Wesen umgiebt ewiges Geheimnis; nicht begreifen, mit Namen bezeichnen, nur fühlen können wir ihn:

„Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.“

Gewiß hat er damit recht, daß der Verstand nicht den Unendlichen zu ergreifen, nicht zu umschreiben vermag, daß wir nur mit dem Gefühl uns zu ihm aufschwingen, ihm uns nahen können. In diesem

Sinne ist er auch berechtigt zu sagen, daß sein Glaube von aller Welt geteilt wird:

„Es sagens aller Orten
Alle Herzen unter dem himmlischen Tage,
Jedes in seiner Sprache;
Warum nicht ich in der meinen?"

Indes — so erhaben und tief diese Auffassung der Religion erscheint, Faust übersieht hierbei oder verschweigt, daß sich der Mensch, der sich im Gefühl zu Gott erheben will, doch notwendig von diesem höchsten Wesen eine Vorstellung machen wird, und daß er, wenn er hierbei die Stütze der geoffenbarten Religion verschmäht, seinem eignen Ermessen die höchste Entscheidung einräumen muß.

Und so läßt sich auch aus den Worten Fausts, so allgemein sie in ihrer poetischen Form gehalten sind, eine Art Glaubensbekenntnis wohl heraushören. Hinter diesen schwungvollen Worten, hinter dem großartig gezeichneten Bild des unendlichen Weltalls mit dem festen Bau der Erde, dem hoch sich wölbenden Himmel und seinen ewigen, freundlich herabblickenden Sternen suchen wir vergeblich nach einem von der Welt getrennten persönlichen Gott; wie könnte Faust sonst Ausdrücke wie „Glück, Herz, Liebe, Gott" in eine Reihe stellen? Ihm ist Gott alles, was in den Vorgängen der Natur, was in den Empfindungen der Menschenbrust, den Gedanken des Menschengeistes waltet und sich offenbart, jenes geheimnisvolle, unnennbare, alles durchströmende Leben, das die Dinge beseelt und im Inner-

sten zusammenhält, der Kern, zu dem er in seinem Forschen vergeblich durchzudringen versucht hat, die Fülle des Seins, in die er beim Erscheinen des Erdgeistes zaghaft den ersten Blick werfen durfte.

Diesem mystischen Pantheismus, der sich hinter den Worten Fausts verbirgt, begegnen wir auch an andren Stellen unsrer Dichtung; nicht als tote Masse, sondern als beseeltes Wesen betrachtet Faust die ihn umgebende Welt; er schaut in die tiefe Brust der Natur wie in den Busen eines Freundes (v. 2868), alles, was lebt und webt, erscheint ihm als etwas Verwandtes, Vertrautes, das er liebevoll umfaßt; er sehnt sich nach dem Umgang seiner Brüder „im stillen Busch, in Luft und Wasser"; dies ist der tiefste Grund seiner Neigung zur Einsamkeit, zum Aufsuchen der reinen, unverfälschten Natur, in der er sein eignes Wesen wiedererkennt.

Wie ihm die Seele dieses irdischen Lebens, der Erdgeist, an die Stelle der Gottheit überhaupt getreten, haben wir schon oben gesehen, und so können wir auch in Bezug auf die religiösen Anschauungen, die die Dichtung unsrem Helden zuschreibt, die Einheitlichkeit der Darstellung hervorheben.

Allerdings sind diese religiösen Anschauungen Fausts nirgends zur Klarheit eines Systems entwickelt; sie erscheinen nicht als die Frucht eindringenden Nachdenkens, sondern als das Resultat unmittelbarer Empfindung, lebendigen Gefühls, weshalb wir oben den Pantheismus Fausts als einen mystischen bezeichneten. Daher dürfen wir uns nicht wundern,

wenn wir Faust nirgends die letzten Konsequenzen seiner Anschauungsweise ziehen sehen. Im Moment lebhafter Empfindung erscheint ihm die Gottheit doch als eine persönliche, da dies in den Forderungen der Menschennatur zu tief begründet ist; er unterredet sich mit dem Erdgeist als mit einer Person, und wie hätte der Dichter überhaupt diesen in andrer als persönlicher Gestalt erscheinen lassen können?

Nach alledem dürfen wir nur von einer dem Pantheismus verwandten Weltanschauung Fausts reden, nicht von einem bewußt festgehaltenen und streng durchgeführten pantheistischen System; mit einem solchen würde sich ja allerdings die Figur des Mephistopheles schlecht vertragen, der als Höllengeist dem Gebiet christlich-religiöser Vorstellungen angehört. Vergessen wir nicht, daß wir es hier mit einer Dichtung zu thun haben, die ganz auf mythischer Grundlage ruht und noch dazu die Gestalten ganz verschiedner Mythenkreise als Hebel der Handlung benutzt. Wie frei der Dichter sich dem Spiel seiner Phantasie überläßt, werden wir bei Besprechung des zweiten Teiles sehen, wo wir Faust und mit ihm den nordischen Teufel auf dem Boden altklassischer Mythologie wiederfinden. So wenig ein pantheistisch gedachter Erdgeist zu Gott-Vater und zum Teufel, so wenig paßt Mephisto an sich zu diesen Fabelgestalten des griechischen Altertums, und doch erreicht der Dichter mit dieser kecken Zusammenstellung eine echt poetische Wirkung. Wir müssen uns nur dem Eindrucke seines

Werkes unbefangen hingeben, uns einen Augenblick auf den Boden naiven Volksglaubens stellen, der die verschiedensten Vorstellungskreise neben einander gelten läßt, ohne zu untersuchen, wie weit sie zu einander und in einander passen. Gelingt uns dies, so wird es uns nicht an der Illusion fehlen, die das Drama braucht, um auf den Zuschauer zu wirken, und die auch die betreffenden Scenen des Faust bei geeigneter Aufführung hervorrufen. Gelingt es uns nicht, diesen Standpunkt einzunehmen, so dürfen wir den Dichter allenfalls tadeln, daß er unsrer Phantasie zu viel zumute, dürfen aber nicht darum sofort sein Werk als ein in sich widerspruchsvolles kritisch zerlegen.

Doch nach dieser Abschweifung, die hoffentlich manchem unbefangenen Leser unnötig erscheinen wird, zurück zu Gretchen!

Obwohl sie sich schließlich mit der Antwort des Geliebten zufrieden geben muß, erkennt sie doch mit richtigem Gefühl, daß das „kein Christentum“ ist, was ihr Faust als seine Ueberzeugung mitgeteilt hat. Nicht minder trifft sie instinktmäßig das Rechte, wenn sie sich von dem Wesen Mephistos auf das heftigste abgestoßen fühlt. Ihrem reinen, unschuldigen Sinn muß der Böse auch in seiner Verkleidung im Innersten zuwider sein. Es ist nicht nur sein „widrig Gesicht“, seine spöttische Miene, was ihr Furcht und Grauen vor ihm einflößt; sie erkennt deutlich:

„Es steht ihm an der Stirn geschrieben,
Daß er nicht mag eine Seele lieben“,

und damit hat sie den Grundzug in dem Wesen, das sich dem Gott der Liebe verneinend entgegenstellt, aufs schärfste bezeichnet. Ihre Abneigung geht so weit, daß sie meint, sie könne in seiner Gegenwart selbst Faust nicht lieben, ein bedeutungsvolles Wort, das im Voraus auf ihre endliche Abwendung von dem Geliebten hinweist, als er sie im Bunde mit Mephisto aus dem Kerker befreien, dem Arme der Gerechtigkeit entreißen will.

Hat uns der Dichter in dem bisherigen Verlaufe des Gesprächs die Liebe Gretchens von ihrer idealsten Seite gezeigt, wie sie sich in der innigen Teilnahme an dem Seelenleben des Geliebten bekundet, hat er uns noch einmal deutlich ihr reines Herz in seinem unbewußten Widerwillen gegen das Böse erkennen lassen, so enthüllt er in echt tragischem Kontrast am Schluß die nahe Gefahr, die der Ahnungslosen droht, in der Hingabe an ihre unschuldige Neigung das Opfer der Sinnlichkeit zu werden. Welch eine Fülle des Leides sich an das Versprechen knüpft, das Gretchen hier dem Geliebten, dem sie nichts versagen kann, erteilt, zeigen in erschütternder Weise bereits die folgenden Scenen. Mit Recht triumphiert Mephisto, der nach dem Weggang Gretchens zu Faust tritt: so sehr sich Faust auch gegen seine gemeine Auffassung der Dinge verwahrt, die selbst den Charakter Gretchens anzutasten wagt, so fühlt er doch deutlich, daß er die Herrschaft über sich bereits verloren hat, und wir werden bald sehen, wie Mephisto es versteht, ihn immer tiefer zu sich herabzuziehen.

---

16. Gretchen am Brunnen und vor dem Muttergottesbilde.

v. 3188—3262.

Nachdem der Dichter uns bisher das Anwachsen der Leidenschaft in Faust und Gretchen gezeigt hat von der ersten Begegnung bis zu der verhängnisvollen Verabredung, in welcher Gretchen, sich der Bedeutung dieses Schrittes nur halb bewußt, dem Geliebten den Riegel offen zu lassen verspricht, so enthüllt er uns nunmehr in geschlossener Darstellung die furchtbaren Folgen, die sich für die Unglückliche an diesen Fehltritt knüpfen. Die beiden nächsten, ihrem Inhalte nach eng zusammengehörigen Scenen zeigen uns, wie Gretchen in wachsendem Maße sich ihrer Schuld und der ihr bevorstehenden Schande bewußt wird.

Zunächst erblicken wir Gretchen mit einer Gefährtin am Brunnen Wasser holend. In der Unterredung, die der Dichter uns hier vorführt, tritt wieder seine hohe Meisterschaft in der Darstellung des Volkslebens und in der scharfen Charakterisierung auch der Nebenpersonen hervor. Die Gestalt Lieschens ist mit ein paar kecken und sicheren Strichen in voller Lebenswahrheit gezeichnet. Mit welcher Schadenfreude berichtet

sie die Neuigkeit weiter, die sie eben vernommen hat, daß sich Bärbelchen, eine ihrer Kameradinnen, „nun endlich auch bethört“ hat, daß sie durch ihre Liebschaft ins Unglück geraten ist. Von einem Bedauern der Armen will sie nichts wissen, ihr sei es bei ihrem leichtfertigen Wandel nur recht ergangen.

Man sollte Lieschen nach diesen strengen Aeußerungen für eine rechte Tugendheldin halten, und doch ist dieser sittliche Eifer schwerlich echt. Wenigstens verrät sich hinter ihren Worten mehr geheimer Neid als tugendhafte Gesinnung, wenn sie sagt (v. 3206 ff.):

„Wenn Unsereins am Spinnen war,
Uns nachts die Mutter nicht hinunterließ,
Stand sie bei ihrem Buhlen süß;
Auf der Thürbank und im dunkeln Gang
Ward ihnen keine Stunde zu lang.“

Anders Gretchen, der das Herz bei der Nachricht von Bärbelchen schwer wird, der wohl hier zum ersten Mal deutlich die Veränderung ihrer Stellung ins Bewußtsein tritt. Sie kann nicht mehr, wie sie sonst wohl gethan, eifrig in den Tadel mit einstimmen, nicht mehr, wie sonst,

„so tapfer schmählen,
Wenn thät ein armes Mägdlein fehlen“,

denn ach! sie ist selbst nun „der Sünde bloß“; ihr Gewissen klagt sie an, „so gut und lieb auch alles war, was sie dazu trieb.“

Weit stärker aber tritt Gretchens Herzensbedrängnis hervor in ihrem Gebet zu der Mater dolorosa, der

schmerzensreichen Gottesmutter, das wir uns von der Brunnenscene durch einen gewissen Zeitraum getrennt zu denken haben. Jetzt kommt zu dem immer stärker erwachenden Bewußtsein ihres Fehltritts auch noch die Furcht vor den Folgen desselben, vor der herannahenden Schande. Sie, die keines unreinen Gedankens fähig war, die einst mit Entrüstung das angebotene Geleit des vornehmen Kavaliers zurückwies, sie, der Stolz und die Freude der Ihren, soll über sich und ihre Familie den äußersten Schimpf bringen, soll gemieden und gebrandmarkt dastehen, ausgestoßen von der Gemeinde der Frommen! Kaum vermag ihr Herz dieses Entsetzliche zu fassen, und von den bittersten Schmerzen gefoltert, die sie vom frühsten Morgen bis zum späten Abend verfolgen, wendet sie sich in heißem Gebet an die Jungfrau Maria, von ihr Erbarmung hoffend, die einst selbst das Schwert im Herzen tragen, die mit tausend Schmerzen zu ihres Sohnes Tod aufblicken mußte.

Das Hochtragische dieser Scene, die an den halb unbewußt begangenen Fehltritt die ganze Fülle menschlichen Jammers knüpft, muß die Brust jedes Zuschauers auf das tiefste erschüttern. Fast mit zu strenger Herbigkeit packt uns der Schmerz um dieses zerstörte Menschenleben, und so muß es denn als ein hochgenialer Griff des Dichters erscheinen, wenn er uns im zweiten Teil der Dichtung in Parallele zu dieser Scene die verklärte Margarete vorführt, wie sie sich nun nicht mehr an die schmerzensreiche, nein, an die strahlenreiche, die erhöhte Gottesmutter wendet in einem

Gebet, das in Wort und Rythmus unmittelbar das vorliegende in das Gedächtnis ruft und uns zeigt, wie vor dem Thron des Höchsten sich alle Mißklänge zu vollendeter Harmonie auflösen. Sie, die arme Dulderin, die hier so bitter ihre Schwachheit büßt, sehen wir dort in reinster Freude über den wiedergewonnenen Geliebten, den sie in die Verklärung zu sich emporzieht.

17. Valentins Tod.

v. 3263—3418.

Das unselige Geheimnis, das Gretchen vor dem Muttergottesbilde so bittre Thränen auspreßt, kann nicht verborgen bleiben. Schon hat es sich unter der Hand verbreitet, schon ist es zu Valentin, dem Bruder Gretchens, gelangt. In unsrer Scene erblicken wir ihn, einen ehrlichen Soldaten, brav vom Scheitel bis zur Zehe, in bittrem Kummer über die Schwester noch spät in der Nacht vor deren Wohnung, anscheinend auf die zu ihm gedrungenen Gerüchte hin aus der Ferne heimkehrend. Bei ihm tritt, seiner Soldatennatur gemäß, das Gefühl der Kränkung, der ihm angethanen Schande in den Vordergrund. Die Schwester, die einst sein Stolz war, die er im Kreise der Genossen vor allen Mädchen des Landes rühmte, sie muß er jetzt für eine gemeine Dirne halten, um ihretwillen gerechten Spott und Hohn von seinen Kameraden ertragen.

In diesen kummervollen Betrachtungen stört ihn das Herankommen zweier Männer: es ist Faust, der in Begleitung des Mephistopheles der Schwelle der Geliebten naht. Valentin verbirgt sich in der Hoffnung, in dem Fremden den Verführer der Schwester zu finden, sich an ihm zu rächen.

Die Beiden nahen in sehr verschiedener Stimmung: in Fausts Busen ist es Nacht; in noch ganz andrem Sinn als früher fühlt er jetzt die Not der Geliebten; und in das innige Mitleiden mit ihrem Geschick mischt sich die mahnende Stimme seines Gewissens. So mag er jetzt nicht ohne Geschenke zu ihr gehn, um wenigstens durch diese Zeichen seiner Liebe einen schwachen Schimmer der Freude auf ihrem Antlitz zu erwecken.

Ganz anders Mephisto! Ihm ist es ja gelungen, den stolzen Denker, der verächtlich auf den „armen Teufel" herabblickte, tief in seine Netze zu verstricken, und schon sinnt er darauf, neues Unheil anzustiften, den Degen des Gefährten mit dem Blute eines Unschuldigen zu färben. So ist er in der behaglichsten Laune und freut sich schon im voraus der übermorgen herannahenden herrlichen Walpurgisnacht.

Um Gretchens Aufmerksamkeit zu erwecken, stimmt Mephistopheles zur Cither ein Lied an, wie er es nennt, ein „moralisch Lied", das freilich in seinem leichtfertigen Tone trotz der in ihm enthaltenen Warnung, den Männern nicht zu trauen, wenig geeignet ist, moralische Wirkungen hervorzurufen.

Es würde unbegreiflich sein, wie Faust ein solches Lied, in welchem Gretchen in ihrer Lage den bittersten Spott erblicken muß, zulassen könnte, wenn wir nicht anzunehmen hätten, daß er nach seinen letzten Worten:

„Mir thut es weh,
Wenn ich ohne Geschenke zu ihr geh'",

sich abwendet und in trübes Sinnen verfällt, so daß er, seinen Gedanken über die traurige Lage der Geliebten nachhängend, nichts von dem frivolen Gesang des Mephisto vernimmt.

Diese Auffassung wird unterstützt durch sein ganzes Verhalten beim Kampfe mit Valentin, während dessen er kein Wort äußert und wie in völliger Geistesabwesenheit mechanisch thut, was ihn Mephistopheles heißt.

Das ganze tragische Ereignis spielt sich mit furchtbarer Schnelligkeit ab. Valentin, durch das Lied Mephistos noch mehr gereizt, springt hervor und fällt mit dem Degen die Beiden an. Faust setzt sich auf die Aufforderung Mephistos, ohne recht zur Besinnung zu kommen, zur Wehr, und indem Mephisto pariert, stößt er nach wenigen Gängen seine Klinge in Valentins Brust, der zu Tode getroffen zusammensinkt, während Mephisto Faust auf der Flucht mit fortreißt.

Das Bekanntwerden des Unglücks, das Zusammenlaufen des Volks, der Jammer Gretchens, als sie den sterbenden Bruder erblickt, alles ist vom Dichter in wenigen treffenden Zügen geschildert, wie denn die ganze Scene mit ihrer gedrängten, unaufhaltsam vorwärts eilenden Handlung auf der Bühne von gewaltiger Wirkung ist. Das Wiedersehen zwischen Bruder und Schwester ist wieder von einer herben Tragik, wie wir sie sonst in Goethes Dichtungen selten finden. Der wackere aber hartherzige Soldat, dem seine Ehre über alles geht, hat auch im Sterben kein Wort des Mitleids, der Verzeihung für das unselige Gretchen; vor allem Volk hält er ihr ihr Vergehen in schonungslosen

Ausdrücken vor, mit grausamer Deutlichkeit malt er ihre Zukunft; in hellstem Zorn lodert er auf, als die schändliche Kupplerin Marthe ein Wort einzuwerfen, ihn zur Mäßigung zu ermahnen wagt. So stirbt er, wie wir ihn von Anfang an kennen gelernt, ein Soldat und brav, aber unbiegsam wie Stahl: wir müssen auch hier bewundern, wie der Dichter es verstanden hat, mit geringen Mitteln eine volle, runde, stark ausgeprägte Persönlichkeit uns vor Augen zu stellen.

Die Bedeutung der Scene für den Zusammenhang ist eine mehrfache: für Gretchen bezeichnet sie das Bekanntwerden ihrer Schande auch für weitere Kreise und die Steigerung ihres Unglücks durch den auch durch sie in gewissem Grade mit verschuldeten Tod des Bruders. Für Faust bringt sie eine weitere Vermehrung seiner Schuld: nachdem er Gretchen durch seine Leidenschaft unglücklich gemacht, erschlägt er im Zweikampf ihren Bruder, eine That, die allein schon das Glück ihres Liebesbundes zerstören müßte.

Daß Faust zu dieser That schreitet, erscheint, wenn man unsrer oben dargelegten Auffassung folgt, vom Dichter ausreichend motiviert; aber freilich, nur die überraschende, jede Ueberlegung ausschließende Art, wie die Sache verläuft, erklärt diesen Vorfall. Die frühere Verschuldung Fausts in der Anknüpfung und Fortführung des Liebesverhältnisses, die unglückliche Verkettung der Umstände, bei der Mephisto die Hand im Spiele hat, müssen zusammenwirken, um Faust zum Mörder des Bruders seiner Geliebten zu machen.

Daß er dies geworden ist, kommt ihm schwerlich sogleich zum Bewußtsein. Wir dürfen wohl annehmen, daß ihn Mephisto über die Person des Erschlagenen längere Zeit im Ungewissen läßt, da sonst doch schwer zu begreifen wäre, wie es Faust unterlassen könnte, sich des nun ganz verwaisten Gretchens anzunehmen.*)

Andrerseits motiviert grade der Todschlag die Abwesenheit Fausts während der nun folgenden Zeit, in welcher sich das Unglück Gretchens vollendet. Vor dem Blutbann, der den Mörder verfolgt und auf ihn das irdische und himmlische Strafgericht herabruft, kann auch Mephisto Faust nicht schützen, wie er wiederholt hervorhebt (v. 3358, vgl. die Prosascene „Trüber Tag. Feld", Zeile 46 ff.). So ist denn eine Flucht aus der Stadt und damit die Entfernung von Gretchen geboten.

Offenbar hat die Absicht, diese Entfernung zu erklären, Goethe veranlaßt, diese nach verschiedenen Richtungen so bedeutsame Scene auszuarbeiten. Sie findet sich noch nicht im Fragment, ist also jedenfalls in der vorliegenden Gestalt späteren Ursprungs. Ob eine ältere Niederschrift vorlag, können wir nicht mehr feststellen; daß der Dichter wohl von vornherein an die Einführung Valentins gedacht hat, dafür spricht die Aeußerung, die er Gretchen bei dem ersten längeren Zusammensein mit Faust in Marthes Garten thun läßt (v. 2764): „mein Bruder ist Soldat." — Die Einfügung der Scene in den Zusammenhang ist, wie wir

*) Ueber den Tod der Mutter siehe unt. zum 18ten Abschnitt.

gesehen haben, eine vortreffliche. Kaum eine Widerlegung verdient der Einwurf, den man gemacht hat, nach einer solchen öffentlichen Beschimpfung, wie sie sie hier erfahre, könne Gretchen nicht in der folgenden Scene an der Andacht im Dom teilnehmen. Wollte man selbst in solchen Nebendingen vom Dichter eine peinliche Genauigkeit verlangen, so ließe sich immer noch geltend machen, daß bis zum Besuch des Domes, der wohl sehr bald auf den hier dargestellten Tod Valentins folgt, die Ausschließung Gretchens aus der Gemeinde schwerlich schon erfolgt sein dürfte; auch kann man sich Gretchen immerhin einige Schritte seitab von den Uebrigen niederknieend denken, um so mehr, als bei der Nachbarin, die sie zuletzt anruft, jedenfalls an Marthe, ihre Vertraute, zu denken ist. Also auch hier scheint mir der Widerspruch, wie man sagt, recht mit den Haaren herbeigezogen zu sein.

18. Gretchen im Dom.

v. 3419—3477.

Wie die Scene vor dem Muttergottesbilde, so läßt uns auch die unsre einen Einblick in das Innere des armen Gretchens thun, deren Seelenangst durch die dazwischenliegenden Vorfälle: den Tod der Mutter und die Ermordung des Bruders, auf das höchste gesteigert ist. Vergebens sucht sie an geweihter Stätte Ruhe und Frieden; die gewaltigen Klänge der Orgel, der dazwischen ertönende Chorgesang, der in ernsten Worten die Schrecken des jüngsten Gerichts schildert, schlagen mächtig an ihr Ohr und wühlen den tiefsten Grund ihrer Seele auf. Herüber und hinüber gehen ihre Gedanken. Furchtbar mahnt sie ihr Gewissen, das ihr hier in Gestalt des bösen Geistes von außen wie eine fremde Person gegenübertritt — ein Beweis, daß sie bereits anfängt, die Herrschaft über ihre Sinne zu verlieren. Der Ankläger hält ihrem jetzigen unseligen Zustand ihre einstige Unschuld, die glückliche Zeit ihrer Kindheit entgegen; unbarmherzig verfolgt er sie, indem er ihr ihren Fehltritt, ihren Anteil am Tode der Mutter und des Bruders vorrechnet, ihr die schon jetzt eintretende Schande und Verachtung aller Guten, die einstige

furchtbare Vergeltung in der Ewigkeit ausmalt, bis die Gemarterte endlich dem Uebermaß ihrer Qualen erliegt und ohnmächtig zusammensinkt.

In den Einflüsterungen des bösen Geistes, den Ausrufen Gretchens und dem damit wechselnden feierlichen Gesang hat uns der Dichter den Seelenkampf des armen Mädchens in ergreifender Weise veranschaulicht; ihre Erregung bringt sie schon hier dem Wahnsinn nahe, und so ist diese Scene geeignet, uns auf ihren späteren wirklichen Wahnsinn und den in der Geistesverwirrung vollbrachten Mord des Kindes vorzubereiten.

Die Einführung des bösen Geistes hat manchen Tadel erfahren. Indes muß es dem Dichter freistehen, die heftigen Seelenerschütterungen, die Vorgänge im Inneren seiner Personen auch äußerlich zur Darstellung zu bringen. Ich berufe mich hierfür auf den großen Realisten Shakespeare, der, um nur ein Beispiel anzuführen, Richard dem Dritten in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht die Geister der von ihm Dahingemordeten erscheinen läßt. Auch diese Gestalten sind im Grunde nichts als Vertreter des bösen Gewissens, das den Schlafenden bis in seine Träume hinein verfolgt und ihn mit den Erinnerungen an seine Unthaten und mit bösen Ahnungen für die Zukunft quält.

Eine eingehendere Erörterung macht der Tod der Mutter Gretchens nötig, den wir hier zum ersten Male erwähnt finden und zwar in der Weise, daß der böse Geist Gretchen die Schuld an ihm zuschreibt:

„Betst du für deiner Mutter Seele, die
Durch dich zur langen, langen Pein hinüberschlief?“

Diese Anklage wird bestätigt durch die Worte Gretchens in der Kerkerscene (v. 4149):

„Meine Mutter hab' ich umgebracht.“

Ueber die Art des Todes derselben erfahren wir aus der Dichtung unmittelbar nichts bestimmtes, doch wird uns der Gedanke nahe gelegt, daß die Mutter an dem Schlaftrunk verschieden ist, den Gretchen ihr auf Fausts Andrängen reicht (v. 3155 ff.):

„Hier ist ein Fläschchen, drei Tropfen nur
In ihren Trank umhüllen
Mit tiefem Schlaf gefällig die Natur.“

Wir müssen entweder annehmen, daß Gretchen in ihrer Aufregung zu viel der Tropfen in den Trank geschüttet, so daß er tötlich wurde, oder, was näher liegt, daß Mephisto seine Hand im Spiele gehabt hat und das von ihm besorgte Mittel — trotz der Versicherung vom Gegenteil, die Faust Gretchen giebt — ein schädliches gewesen ist. Die Worte Gretchens bei ihrer Vision in der Kerkerscene, in welcher sie die Mutter mit dem Kopf wackelnd auf einem Stein sitzen sieht (v. 4206 ff.), bestätigen die Vermutung, daß der Schlaftrunk die Todesursache ist:

„Sie winkt nicht, sie nickt nicht, der Kopf ist ihr schwer;
Sie schlief so lange, sie wacht nicht mehr.
Sie schlief, damit wir uns freuten.
Es waren glückliche Zeiten!“

Nun entsteht aber die Frage, wann der Tod der Mutter erfolgt ist. Man hat hier wieder einen starken Widerspruch in der Dichtung finden wollen. Denn offenbar macht — das geben wir vollständig zu — die Unterredung Gretchens mit Lieschen am Brunnen nicht den Eindruck, als ob ein solches Ereignis, wie der Tod ihrer Mutter, vorausgegangen wäre. Auch in dem Gebet vor dem Muttergottesbilde findet sich nichts, was sich dahin deuten ließe. Wenn bei dem Tode Valentins nur Gretchen und Marthe, aber nicht die Mutter erscheint, so spricht dies allerdings für ihr früher erfolgtes Hinscheiden, ohne daß dies ausdrücklich erwähnt würde.

Trotz alledem sind wir noch nicht gezwungen, einen wirklichen Widerspruch einzuräumen. Was nötigt uns, anzunehmen, daß der Tod der Mutter bereits in der ersten Nacht erfolgt sei? Dies kann sehr wohl an einem späteren Abend geschehen sein, denn daß Faust seine Besuche wiederholte, wissen wir aus der Valentinscene (vgl. v. 3317 f.). Es ist sogar wahrscheinlich, daß die Mutter nicht gleich in der ersten Nacht den Tod fand, weil dies erschütternde Ereignis Gretchen gewiß zur Besinnung gebracht und aus ihrer Sicherheit aufgeschreckt haben würde.

Wollen wir also wirklich so ängstlich nachrechnen (der Zuschauer thut dies bei dem erregenden Anblick der Domscene gewiß nicht), so fände der Dichter noch immer ausreichende Gründe, um die Anklage eines Widerspruches zurückweisen zu können. Wir dürfte ihn also höchstens deshalb tadeln, daß er die Sache

so kurz erwähnt und hinsichtlich der besonderen Umstände im Dunkeln läßt. Da indes das ganze Ereignis nicht die Haupthandlung angeht, sondern mehr als ein Nebenmoment erscheint, welches das Unglück Gretchens in unsern Augen noch zu steigern bestimmt ist, so dürfte auch dieser Tadel nicht besonders schwer ins Gewicht fallen.

---

19. Walpurgisnacht.

v. 3478—4041.

Die Walpurgisnachtscene, die uns scheinbar aus dem Zusammenhang der Gretchentragödie herausführt, ist in Wahrheit für deren Entwicklung unentbehrlich und somit ein notwendiges Glied des Ganzen. Der Dichter hat im Vorausgehenden die Geschichte der Liebenden und das Schicksal Gretchens bis zu einem Punkte geführt, wo eine Unterbrechung eintreten muß. Wir sahen zuletzt Gretchen im tiefsten Elend: der Mutter, des Bruders, des Geliebten beraubt, von Scham und Gewissensangst und dem Bewußtsein ihres Zustandes gefoltert, sank sie im Dom ohnmächtig zusammen. Die Zeit bis zur Geburt des Kindes, bis zu dessen Tötung und Gretchens Gefangennahme mußte der Dichter notwendig mit etwas anderem ausfüllen, da er mit richtigem Gefühl uns Gretchen erst in der Kerkerscene unmittelbar vor ihrem Tode wieder vor Augen bringt; er mußte in dem Zuschauer die Illusion eines längeren Zwischenraumes erwecken. Dies thut er, indem er die Walpurgisnachtscene einschiebt. Man wird nicht etwa einwenden wollen, daß wir hier nur die Ereignisse *einer* Nacht vor uns haben, während es gelte, einen Zeitraum von Monaten zu überbrücken. Es

handelt sich lediglich darum, die Phantasie der Zuschauer mit neuen Bildern zu erfüllen, die alten Eindrücke in den Hintergrund zu drängen; daß dies aber dem Dichter mit den mannigfaltigen und spannenden Vorgängen unsres Auftritts in hohem Maße gelingt, wird niemand bestreiten. Die Erlebnisse dieser einen Nacht nehmen in ihrem bunten Wechsel unser Interesse so stark in Anspruch, daß wir uns kaum vergegenwärtigen, daß sie sich in dem Raum weniger Stunden abspielen. Wir lernen eine neue Welt kennen, durchleben gewissermaßen eine ideale Zeit, die an irdische Maße nicht gebunden ist, so daß es uns fast geht wie dem in den Zauberberg Gestiegenen, der bei seiner Rückkehr da draußen alles gealtert und verändert findet. Dazu kommt, daß dieses Fest der Hexen, zu dem Faust auf den Blocksberg entführt wird, hier die Zerstreuungen überhaupt repräsentiert, mit denen Mephisto ihn zu bethören sucht, und daß es unsrer Phantasie unbenommen bleibt, sich eine Reihe ähnlicher Abenteuer neben und nach diesem auszumalen.

Hat die Scene demnach einerseits den Zweck, die Lücke in Gretchens Geschick bis zu ihrer Gefangennahme auszufüllen, so ist sie andrerseits nicht minder wichtig für die Entwicklung Fausts.

Durch die unabsichtliche Tötung Valentins ist Faust zur Flucht gezwungen, von Gretchen getrennt. Mephistos Bestreben muß es sein, ihn auch weiterhin von der Geliebten fernzuhalten, ihn in neue Abenteuer zu verwickeln, damit er die tiefgehende Neigung zu Gretchen vergesse und immer mehr in ein leichtfertiges,

sinnliches Treiben versinke. Daß dies jenem bis zu einem gewissen Grade gelungen, spricht Faust in der folgenden Prosascene (Zeile 9) mit lebhafter Reue aus.

So führt denn Mephisto seinen Genossen nach dem Blocksberg (Brocken). Auf dem Gipfel dieses Berges versammeln sich nach dem Volksglauben, der noch heute in Norddeutschland weit verbreitet ist und auf altheidnische Ueberlieferungen zurückgeht, in der Nacht zum 1. Mai die Zauberer und Hexen, die sich dem Teufel ergeben haben, um ihrem Herrn und Meister zu huldigen und sich der wildesten Sinnenlust zu überlassen. Wir sind auf die Nähe dieses Festes schon vorbereitet durch die Aeußerung Mephistos in der Valentinscene (v. 3303 ff.):

„So spukt mir schon durch alle Glieder
Die herrliche Walpurgisnacht.
Die kommt uns übermorgen wieder.
Da weiß man doch, warum man wacht."

Indem Mephisto Faust zu diesem Feste mitnimmt, führt er ihn, noch in einem ganz anderen Sinne als in der Hexenküche, unmittelbar in das Reich des Bösen ein, das als ein mächtiger Staat mit einer festen Rangordnung, den Satan an der Spitze, sich dem lichten Gottesreich entgegenstellt. So entspricht die Fahrt nach dem Brocken, die Faust in der Walpurgisnacht thut, der Fahrt in die Hölle, von der schon das Faustbuch berichtet. Faust lernt diese Hölle auf Erden kennen, er schaut das satanische Treiben in seiner vollsten Entwicklung; er soll, wie Mephisto hofft, sich hierbei

an das Gemeine und Frivole gewöhnen und so für immer dem Reiche des Bösen gewonnen werden.

Dies die Stellung der Walpurgisnachtscene zum Ganzen der Dichtung, die wir uns erst vergegenwärtigen wollten, bevor wir nun die einzelnen Vorgänge derselben betrachten.

Der Schauplatz ist das Brockengebirge in seiner wilden und großartigen Natur, die uns der Dichter in den Schauern einer sturmdurchbrausten, nur spärlich vom Mond erhellten Frühlingsnacht mit bewundernswerter Kraft der Darstellung vor Augen führt. Wir finden Faust und Mephisto, gleich unzähligen andern Besuchern des Festes, aus der Tiefe nach der Gipfelhöhe strebend, wo der Satan selbst, der oberste der bösen Geister, den Mittelpunkt des Festes bildet, während sich bereits unterwegs auf den Abhängen des Berges allerlei lustige und seltsame Gesellschaft zusammenfindet.

v. 3478—3598. Der Dichter zeigt uns zunächst Faust und Mephisto allein, auf beschwerlichen Wegen emporklimmend. Mephisto empfiehlt einen Besenstiel oder einen Bock, um sich auf ihm gleich den Hexen bequem emportragen zu lassen. Faust findet grade in der Anstrengung den Genuß. Er freut sich der Natur in ihrer ursprünglichen Frische und des Frühlings, der bereits die Bäume mit neuem Leben erfüllt. Mephisto hebt verdrießlich noch einmal die Beschwerden des Weges hervor, und da „die unvollkommene Scheibe des roten Mondes mit später Glut“ den Pfad nur schlecht erhellt, ruft er ein Irrlicht auf, voranzuleuchten. Dieses ist bereit —

„Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll,
Und wenn ein Irrlicht euch die Wege weisen soll,
So müßt ihr's so genau nicht nehmen."

Der Dichter deutet damit auf die nun beginnenden seltsamen Abenteuer hin und schildert in dem Wechselgesang zwischen Faust, Mephistopheles und dem Irrlicht den Zauber des Berges, der sofort die Sinne berauscht und verwirrt. Vortrefflich ist hier die schon an sich im Dunkel der Nacht phantastisch und unheimlich erscheinende Wildnis belebt, das Natürliche in das Geisterhafte gesteigert. Die vorüberrückenden Bäume, die seltsam gestalteten Felsen und Klippen, die rauschenden Bäche, in deren plätscherndem Wasser wir traute Lieder zu vernehmen glauben, die Vögel und Tiere, die durch das Gesträuch schlüpfen, die gekrümmten Wurzeln, die Schlangen oder Polypen gleichen, die Leuchtkäfer, die die Luft erfüllen — alles erscheint übernatürlich und erregt in dem Wanderer eine seltsame, bängliche Stimmung. Selbst das Innere des Berges öffnet sich heute und der Blick dringt in die Tiefe, wo im Gestein sich die Metalladern hinziehen und die Schätze Mammons aufleuchten. Der mächtig einherbrausende Sturm verkündet indessen bereits das Herannahen des Hexenzuges. Er weht so gewaltig, daß Faust sich an den Felsenrippen anhalten muß, um nicht in den Abgrund zu stürzen, und daß die hochragenden Bäume, „die Säulen ewig grüner Paläste", splitternd zu Boden stürzen und im Fall die Klüfte mit ihren Trümmern überbrücken.

v. 3599—3676. Der Hexenzug. Nachdem der Dichter uns durch diese großartige Schilderung der

Scenerie auf das Kommende vorbereitet, führt er nun den unabsehbaren Zug der Hexen und ihrer Genossen vor. Mit Gesang und in lebhafter Unterhaltung, die überall in das Zweideutige und Gemeine übergeht, kommen sie heran. Alles drängt und schiebt sich nach oben, doch der Lasterhaftesten (Frau Baubo) wird willig der Vortritt gelassen. Auf verschiedenen Wegen nahen sie; jedes Mittel, vorwärts zu kommen, ist ihnen recht. Die Weiber scheinen voraus zu sein, denn sie sind leicht zum Bösen verführbar, doch schnell holen die Männer sie ein, denn einmal schlecht geworden zeigen sie die größere Energie. Von unten ertönen die Stimmen der sittlich noch Schwankenden, die nicht so schnell vorwärts kommen, weil sie im Laster noch zurück sind.*) So wälzt sich der ausgedehnte Zug nach oben, ab und zu rastend und sich in breitem Gewimmel entfaltend. Mit Mühe gelingt es Faust und Mephisto, sich in dem Gedränge beisammen zu halten, deshalb ruft Mephisto den Genossen nach einem stilleren Plätzchen, das er seitwärts bemerkt hat, wo sich hinter Büschen — etwa in einer sich weit öffnenden Höhle des Berges — eine Schar in lebhafter Unterhaltung niedergelassen hat.

v. 3677 — 3865. Der Ruheplatz. Faust möchte zwar gern möglichst schnell nach dem Gipfel, um

*) Ob die litterarischen Anspielungen, die Düntzer (S. 151) schon hier annimmt, durchweg erweislich sind, erscheint mir zweifelhaft; ich möchte die Verse einfach als Charakterisierung der verschiedenen Arten von Hexen fassen.

dort im Mittelpunkt der Dinge seine Wißbegier zu befriedigen:

„Dort strömt die Menge zu dem Bösen,
Da muß sich manches Rätsel lösen",

Mephisto giebt indes eine ausweichende Antwort:

„Doch manches Rätsel knüpft sich auch",

und fordert Faust auf, sich hier in die Gesellschaft zu mischen, indem er ihm Unterhaltung und Befriedigung seiner Sinnenlust verspricht. So läßt sich denn Faust zum Verweilen bewegen. Beim Nähertreten bemerken sie einen weiten Raum, auf dem wohl hundert Feuer in der Reihe brennen. Da geht es lustig her:

„Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt."

Mephisto, der hier durch seinen Pferdefuß am besten empfohlen ist, bietet Faust an, die Bekanntschaft zu vermitteln:

„Komm nur! Von Feuer gehen wir zu Feuer,
Ich bin der Werber, und du bist der Freier."

Sie treten zunächst zu einer Gruppe alter Herren, die verdrießlich in einer Ecke um verglimmende Kohlen sitzen. Sie alle: der General, der Minister, der Parvenu, der Autor, fühlen sich, nachdem ihre Zeit vorüber, vernachlässigt und zurückgesetzt und schieben natürlich alle Schuld auf die veränderte Zeit, was Mephisto schalkhaft bestätigt, indem er — selbst plötzlich sehr alt erscheinend — erklärt, daß das Volk zum jüngsten Tage gereift, die Welt auf der Neige sei.

Mit dieser Einführung gewisser Typen aus dem Alltagsleben oder bestimmter historischer Persönlichkeiten beginnt das satirische Element der Walpurgisnacht. Goethe konnte sich nicht versagen, gewisse Zeitrichtungen zu geißeln, indem er ihre Repräsentanten unter das Gefolge des Bösen auf den Blocksberg versetzte, ähnlich wie Dante in seiner „göttlichen Komödie" diese oder jene bekannte Persönlichkeit im Fegefeuer oder in der Hölle auftreten läßt. Dieses Recht zur Satire wird man ja nun auch dem neueren Dichter nicht verkümmern wollen; nur scheint er mir allerdings doch einen etwas zu ausgedehnten Gebrauch davon gemacht und dadurch das einheitliche Kolorit der Scene etwas gefährdet zu haben (vgl. besonders im Folgenden die Bemerkungen über das Intermezzo).

Kaum sind Faust und Mephisto an den närrischen Alten vorüber, so werden sie von einer Trödelhexe aufgehalten, die ihre Waren feilbietet, lauter Dinge, die bereits Unheil in der Welt angestiftet haben und somit recht eigentlich in diese Welt des Bösen gehören.

Nachdem die Trödelhexe abgewiesen, gewahrt Faust in der Menge Lilith, Adams erste Frau, das „Fräulein", das nach dem Berichte des ersten Kapitels der Genesis zugleich mit dem „Männlein" geschaffen. Von Lilith erzählt die Sage, welche sie von der aus Adams Rippe geschaffenen Eva (Genes. 2) unterscheidet, daß sie als gespenstiges Wesen, das die Männer verführe, fortlebe. So versetzt sie Goethe, dem Vorgang andrer Dichter folgend, als Hexe auf den Blocksberg.

Indem Mephisto Faust in dieser Weise mit der Gesellschaft bekannt macht, verleitet er ihn, sich am Tanze zu beteiligen. Er selbst wählt eine alte Hexe, die sich in schamloser Gemeinheit seiner würdig zeigt, Faust eine junge, die ihn durch ihre allerdings nicht zurückhaltende Schönheit anzieht. Als der Tanz beginnt, mischt sich der Proktophantasmist dazwischen, der Vertreter des aufklärenden Rationalismus, unter welchem der in der Geschichte der Litteratur bekannte Berliner Buchhändler Nicolai verspottet wird. Er will beweisen, daß es überhaupt keine Geister gebe, und ist unwillig, hier sogar tanzende Hexen zu erblicken. Von allen Seiten abgefertigt, doch in seiner Ueberzeugung nicht erschüttert, zieht er sich mürrisch zurück.

Unterdessen hat Faust sich von seiner Tänzerin getrennt. Er berichtet Mephisto auf dessen Fragen:

„Ach! Mitten im Gesange sprang
Ein rotes Mäuschen ihr aus dem Munde."

Er fühlt sich durch diesen Umstand an ihre Hexennatur erinnert und von ihr abgestoßen. Noch mehr aber erregt ihn eine Erscheinung, die er von ferne wahrgenommen, ein „blasses, schönes Kind", das sich langsam wie mit geschloßnen Füßen fortbewegt und das ihm dem guten Gretchen zu gleichen scheint. Immer unwiderstehlicher zieht ihn die Gestalt an, die in ihm schmerzlich-süße Erinnerungen erweckt und ihn mit schlimmen Ahnungen erfüllt. Mephisto erklärt sie für ein Zauberbild, für die Meduse, die jeden in der Gestalt der Geliebten anlocke und mit ihrem starren

Blick ihm das Herz versteinre, und als Faust noch immer sich von ihrem Anblick nicht losreißen kann, zieht er ihn fast gewaltsam hinweg, indem er ihn auf ein eben beginnendes Schauspiel (das Intermezzo) aufmerksam macht.

Durch die Einführung dieser Erscheinung, mit welcher der Dichter anfänglich das bevorstehende Schicksal Gretchens noch genauer anzudeuten gedachte (vgl. die Paralipomena), wird Faust an die verlassene Geliebte erinnert, deren Bild auch die wüsten Zerstreuungen der Walpurgisnacht in ihm nicht zu verdunkeln vermögen. Nicht Gretchen selbst, aber wenigstens ein Schattenbild von ihr läßt Goethe auf dem Feste der Hölle erscheinen: hat doch auch über ihr Leben das Böse Macht gewonnen, ist doch auch sie in tiefe Schuld verstrickt, die sie nur mit dem Tode zu sühnen vermag, wie denn das seltsame rote Schnürchen, „nicht breiter als ein Messerrücken“, welches das Idol um den schönen Hals zu tragen scheint, auf die Enthauptung der Unglücklichen hindeutet. So werden mitten im Zauberspuk der Walpurgisnacht unsre Gedanken wenigstens einen Augenblick auf Margaretens Geschick hingelenkt, und die schlimme Wendung desselben wird symbolisch im voraus angedeutet.

v. 3866—4041. Der „Walpurgisnachtstraum“ oder „Oberons und Titanias goldne Hochzeit“ ist fast ganz der Satire gewidmet. Ursprünglich als selbständige Dichtung entworfen (i. J. 1797), wurde dieser Abschnitt von Goethe nachher in die einige Jahre später geschriebene Walpurgisnacht ein-

gefügt — wie wir meinen, nicht zum Vorteil des Ganzen. Denn wenn wir auch die Berechtigung satirischer Anspielungen bei dieser Darstellung der Gespensternacht auf dem Brocken nicht leugnen (vgl. oben), so dürfen diese doch sicher nicht einen so breiten Raum einnehmen, wie dies hier geschieht, wo sie die Haupthandlung völlig in den Hintergrund drängen. Was aus Faust und Mephisto, die wir uns nach v. 3853 ff. unter den Zuschauern zu denken haben, des Weiteren wird, erfahren wir nicht, da das Intermezzo mit dem Herannahen des Morgens schließt, bei dem der ganze Geisterspuk auseinanderstiebt. So bricht in der jetzigen Gestalt die Walpurgisnachtscene fragmentarisch ab. Daß der Dichter dies ursprünglich nicht beabsichtigte, beweisen die Paralipomena zum Faust, welche die teilweise ausgeführte Skizze einer Scene auf dem Gipfel des Brockens enthalten. Hier sollte der Satan selbst als Fürst der Finsternis dargestellt werden, wie er als Herrscher zu den Seinen redet und Belohnungen an die Getreuen austeilt. Hätte der Dichter diesen Entwurf ausgeführt, so würde seine Darstellung des Höllenreiches damit einen großartigen Abschluß gefunden haben. Daß er davon abstand nahm, ist wohl dadurch veranlaßt, daß er diesen Höhepunkt des Festes der Hölle nicht schildern konnte, ohne die Darstellung des Gemeinen und Ruchlosen in einer Weise zu steigern, von der ihn gerechte ästhetische und sittliche Bedenken abhalten mußten. Was wir zu erwarten gehabt hätten, bekunden einige Ausführungen der Paralipomena. So

verzichtete denn der Dichter auf die vollständige Durchführung seines Planes und verdeckte, so gut es ging, das Fehlen des Gipfelpunktes der Scene durch die Einfügung des die Aufmerksamkeit ablenkenden Zwischenspieles.

Da das Intermezzo für den Zusammenhang des Ganzen nicht in Betracht kommt, so beschränken wir uns hier auf einen allgemeinen Ueberblick, ohne uns auf die Ausdeutung des Einzelnen einzulassen. Die auf der improvisierten Bühne vor sich gehende Handlung ist eine ziemlich inhaltsleere: Oberon, der König der Elfen, den wir nebst seiner Umgebung aus Shakespeare und Wieland kennen, der indes hier auf dem Brocken doch kaum genügend legitimiert sein dürfte, feiert nebst seiner mit ihm lange entzweit gewesenen Gemahlin Titania das Fest der goldenen Hochzeit. Geister, wie Puck und Ariel, nahen sich glückwünschend; die Hochzeitsmusik besorgt ein seltsames Orchester:

„Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit ihren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Das sind die Musikanten!"

Auch die herantretenden Zuschauer geben ihre Aeußerungen ab, die für ihre Persönlichkeit charakteristisch sind, und spielen auf diese Weise mit, ja in dieser satirisch gefärbten Charakteristik, in welcher jeder unbefangen sein Wesen ausspricht, liegt der Hauptzweck des Ganzen.

Am Schluß führt uns der Dichter noch einmal in treffenden Zügen die Scenerie vor Augen, die sich bei Anbruch des Tages mit einem Schlag verändert:

„Wolkenzug und Nebelflor
Erhellen sich von oben.
Luft im Laub' und Wind im Rohr —
Und Alles ist zerstoben.“

---

20. Trüber Tag, Feld. Rückkehr Fausts.

Prosascene und v. 4042—47.

Die Walpurgisnacht mit ihrem tollen Zauberspuk ist vorüber; auf diese und ähnliche Zerstreuungen, deren Ausmalung der Dichter dem Leser überläßt, ist eine um so tiefere Ernüchterung gefolgt. Faust hat von dem, was ihm die Erscheinung auf dem Brocken schon andeutete, durch Mephisto auf sein Andringen endlich bestimmte Kunde erhalten; in nackter, erschreckender Wahrheit steht das Entsetzliche vor ihm: Gretchen hat, vom Unglück aufs äußerste verfolgt, von Wahnsinn ergriffen, ihr Kind getötet und harrt nun als Verbrecherin, von dem Walten menschlicher Gerechtigkeit ereilt, im Kerker des bittern Sühnetodes, der öffentlichen, schmachvollen Hinrichtung.

Mit furchtbarer Gewalt trifft dieser Gedanke den unseligen Faust und rüttelt ihn wach aus seiner Verblendung, daß er den Abgrund seiner Schuld in seiner ganzen Tiefe überschaut. Dahin ist es mit der Guten, der Reinen gekommen! Aber nicht *sie*, *er* ist der Verbrecher, dem die Verantwortung für die Thaten zufällt, die sie jetzt büßen soll! So packt ihn Reue und Verzweiflung und schüttelt ihn bis ins innerste Mark. Vergeblich kehrt sich sein Zorn gegen den Ver-

führer, dessen Bosheit er jetzt klar durchschaut. Mit kaltem Spott weist dieser seine Vorwürfe zurück. Er sieht in Fausts Verzweiflung nur ein Bekenntnis seiner Schwäche.

„Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du sie nicht durchführen kannst? Willst fliegen und bist vorm Schwindel nicht sicher? Drangen wir uns dir auf oder du dich uns?"

Mit Entsetzen erkennt Faust die Lage, in die er sich vermessen selbst gebracht hat. Aehnlich, wie in der Scene in „Wald und Höhle",*) nur noch lebhafter und schmerzlicher empfindet er nun den Druck der Fesseln, die ihm der Bund mit dem Teufel anlegt, und ebenso vergeblich, wie dort, wendet er sich an den Erdgeist, der ihn in die Gewalt des Bösen geraten ließ. Nun ist er — so erzürnt und feindlich er auch seinem Genossen gegenübersteht — mehr als je auf dessen Hülfe angewiesen. Nur durch Mephistos Künste kann Gretchen noch vor dem schmachvollen Tod durch das Schwert gerettet werden, und so befiehlt denn Faust die sofortige Rückkehr zu ihr. Vergebens hält Mephisto die Gefahr entgegen, die dem Mörder wegen der ungesühnten Erschlagung Valentins droht: Faust zieht es unwiderstehlich zu der Geliebten hin, und so erklärt sich Mephisto

*) Vgl. unsre dortigen Ausführungen über den Erdgeist und dessen Verhältnis zu Faust und Mephisto, die auch für unsre Scene Geltung haben. Ueber andre Eigentümlichkeiten derselben werden wir im zweiten Teil dieser Schrift bei Besprechung des Buches von K. Fischer zu reden haben. —

bereit, ihn zurückzuführen und die Pforten des Kerkers zu öffnen.

Die Scene zeigt uns mit voller Klarheit das Unnatürliche des Bundes zwischen Faust und Mephisto. Auch jetzt noch, wo Faust so tief gesunken ist, wo er sein Gewissen mit so schwerer Sünde belastet hat, trennt ihn ein Abgrund von dem Höllengeiste, der „gelassen über das Schicksal von *Tausenden* hingrinst", während sich das Menschenherz über das Elend der *Einen* im Busen umkehrt. So nahe sich die Beiden bereits zu stehen schienen, als wir sie im Treiben der Walpurgisnacht beisammen erblickten, so weit sind sie noch von einander entfernt. Und doch ist die Gefahr, in der Fausts beßrer Teil schwebt, eine außerordentlich große. Wir sehen nicht ab, wie er die Fesseln, die er sich selbst geschmiedet, abwerfen, wie er sich vom Teufel lossagen soll, dessen Beistand er schon nicht mehr entbehren kann und selbst hier im Augenblick der tiefsten Reue anrufen muß. So ist der Ausgang des Streites noch immer in Dunkel gehüllt. —

Die folgende kurze Scene zeigt uns Faust und Mephisto, auf schwarzen Zauberrossen durch die Luft brausend. Auf der Rückkehr nach der Stadt Gretchens kommen sie an einem Galgen vorbei. Dort sehen sie unheimliches Gesindel auf und ab schweben, den Richtplatz für eine neue Hinrichtung einzuweihen. So werden wir mit Faust aufs neue an das entsetzliche Geschick erinnert, das Gretchen in furchtbarer Nähe droht.

21. Kerkerscene. Rückblick.

v. 4048—4252.

Nur noch einmal führt uns der Dichter die Gestalt Margaretens vor, in der nun zu besprechenden berühmten Kerkerscene, die an erschütternder Tragik in unsrer Litteratur einzig dasteht und selbst von den Meisterwerken eines Shakespeare kaum erreicht wird. Wie in einem Brennpunkt hat er hier alle tragischen Momente gesammelt und erzielt so die gewaltigste Wirkung, ohne doch im Einzelnen über die Grenze des Schönen hinauszugehen. Mit welcher bewußten Meisterschaft der Dichter hier verfahren ist, wird oft deshalb übersehen, weil er seiner Darstellung den Zauber der Einfachheit und Natürlichkeit zu wahren verstanden hat.

Die Rücksicht auf die Forderungen maßvoller Kunst gestattete nicht, die furchtbarsten Vorgänge, den Kindesmord und die Hinrichtung Gretchens, unmittelbar auf die Bühne zu bringen. So zeigt uns denn der Dichter auch nur die zwischen beiden Momenten liegende Trennung Gretchens von ihrem Geliebten und die Zurückweisung der von diesem dargebotenen Rettung. Dennoch gelingt es ihm, auch die nicht unmittelbar dargestellten Momente unsrer Phantasie mit einer so greifbaren Deutlichkeit vorzuspiegeln, daß die Wirkung

davon einem wirklichen Miterleben des Schrecklichen fast gleichkommt. Es geschieht dies durch die wahnsinnigen Visionen Gretchens, welche sie bald zurückversetzen in den Augenblick ihrer That, so daß sie dieselbe mit allen besondren Umständen wie gegenwärtig vor sich sieht, bald sie vorwärts führen in die nahe Zukunft, so daß sie sich bereits zum Blutstuhl entrückt glaubt, die Menge sieht, die lautlos ihrer Hinrichtung harrt, die Schärfe fühlt, die nach ihrem Nacken zückt. So empfinden wir mit den Schrecken der Gegenwart zugleich die der Vergangenheit und Zukunft, und es wird ein Eindruck hervorgerufen, dem ich nichts Aehnliches an die Seite zu setzen wüßte.

Der Wahnsinn Gretchens aber, den uns der Dichter hier so ergreifend darstellt, ist von ihm im Vorausgehenden durchaus motiviert. Die schnell aufeinander folgenden Unglücksfälle: der Tod der Mutter, die Erschlagung des Bruders, der Verlust des Geliebten, die hereinbrechende Schande und Not, müssen auf ein so weiches, fast noch kindliches Gemüt wie das Margaretens verwirrend und zerstörend wirken. Schon in dem Liede, in welchem sie auf ihrer Stube am Spinnrad sitzend ihrer Sehnsucht Ausdruck giebt, finden sich die Worte:

„Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt."

Die leidenschaftliche Liebe zu Faust hat sie aus den Bedingungen ihres friedlichen Daseins heraus-

gerissen, kein Wunder, daß das aus ihr entspringende Unheil ihren Sinn vollends aus den Fugen bringt. So fanden wir sie schon in der Domscene dem Wahnsinn nahe, und es überrascht uns nicht, die Liebliche, von deren Antlitz die holde Freude des ersten Liebesglückes längst entschwunden, nun zu all ihrem Elend auch noch in geistige Nacht versenkt zu sehen.

So fühlt denn Faust, wie ihn „ein längst entwohnter Schauer, der Menschheit ganzer Jammer“ anfaßt, als er sich dem feuchten Kerker naht, aus welchem der Gesang der Unglücklichen — ein schwermütiges Volkslied — hervordringt. Als Faust die Pforte aufschließt, fürchtet Margarete das Nahen der Henker, die sie vor der Zeit zum Tode führen wollen; zitternd und um Gnade flehend wirft sie sich dem zu Füßen, den sie einst so oft liebend in ihre Arme geschlossen. Endlich erhebt sie sich; die Furcht weicht der Wehmut, in der sie rührende Klage um das junge Leben erhebt, das sie so bald dahingeben soll, und trauernd des vergangnen Glückes gedenkt.

„Nah' war der Freund, nun ist er weit“ —

wie müssen diese Worte Faust durch die Seele gehen! Welch ein Wiedersehen, wo die Geliebte ihm mit irrem Blick zuruft:

„Hab' ich dich doch mein Tage nicht gesehen!“

Und nun folgen die erschütternden Visionen, die ihrem zerstückten, aus seiner Harmonie gerissenen Geist bald diese, bald jene Scene der Vergangenheit als gegenwärtig vor Augen führen. Jetzt gedenkt sie ihres

Kindes wie eines lebenden, das sie die ganze Nacht geherzt hat; dann entsinnt sie sich wieder der furchtbaren Anklagen, die man gegen sie erhebt, und der Spottreden der Leute. Die Worte des zu ihren Füßen flehenden Geliebten versteht sie nicht, aber sie wirft sich in ihrer Herzensangst neben ihm auf die Kniee, denn unter sich sieht sie den Schlund der Hölle aufgethan. Erst als Faust, nun in seinem Schmerze jede Vorsicht vergessend, laut ihren Namen ruft, da erkennt sie die Stimme des Geliebten, sie springt auf, ihre Ketten fallen ab; auf kurze Zeit wird es lichter in ihr, wir gewinnen die Hoffnung, daß sie Faust erkennen, ihm in die Freiheit folgen wird. Nach all den erschütternden Vorgängen ist ihre Freude über die Wiederkehr des Geliebten, die Erinnerung an die heiteren Scenen der Vergangenheit doppelt rührend.

Doch bald stellt sich ihr der Unterschied zwischen Einst und Jetzt vor die Seele. Die Zärtlichkeit des Freundes ist dahin, seine Lippen sind kalt, und an der Wahrnehmung dieser Veränderung erwacht bald in ihr das Bewußtsein alles dessen, was nun zwischen sie und Faust getreten. Ihre und seine Schuld haben das einstige Glück *unwiderbringlich* vernichtet; *eine Wiedervereinigung auf Erden ist undenkbar*, dieser Gedanke drängt sich ihr immer entschiedener auf. Der Wunsch Fausts:

„Laß das Vergangene vergangen sein“

ist unerfüllbar; die Vergangenheit ist eben nicht auszulöschen, jede Schuld muß gesühnt, kann nur durch

Buße getilgt werden. Wie könnte Gretchen die Hand zärtlich drücken, die ihr noch feucht dünkt vom Blut ihres erschlagenen Bruders? Wie könnte Faust sich der Umarmung des Weibes erfreuen, das — wenn auch in kaum zurechnungsfähigem Zustande — dem Kinde, das beiden geschenkt war, das zarte Leben genommen?

So fühlt denn Margarete trotz des sie immer wieder ergreifenden Wahnsinns, daß ihr Platz nicht an Fausts Seite, daß ihre Stätte überhaupt nicht mehr auf Erden ist. Rührend ist es, wie sie dem Geliebten, der allein übrig bleiben soll, die Sorge für die Gräber aufträgt. Noch will und kann sich Faust nicht in die Trennung finden; wieder und wieder drängt er zur Flucht, aber immer bestimmter lautet Gretchens Antwort:

„Von hier ins ewige Ruhebett
Und weiter keinen Schritt!"

Diese Gewißheit hat sich Gretchen so eingeprägt, daß ihrem Irrsinn die sittliche Unmöglichkeit zur physischen wird: sie kann nicht fort, wenn sie auch wollte. Vergebens sucht Faust sie umzustimmen; von neuem ergreifen sie die furchtbarsten Wahnbilder. Sie sieht ihr Kind ertrinken; vergeblich streckt sie die Hände nach ihm aus, um es zu retten. Dann sieht sie wieder ihre Mutter am Berge sitzen, hart am Wege, mit dem altersschweren Haupte nickend; an ihr kann sie nicht vorüber, die Flucht ist ihr versperrt. Und als nun Faust, da kein Zureden hilft, sie ergreift und mit Gewalt hinwegtragen will, da sträubt sie sich auf das heftigste und stößt den Geliebten von sich.

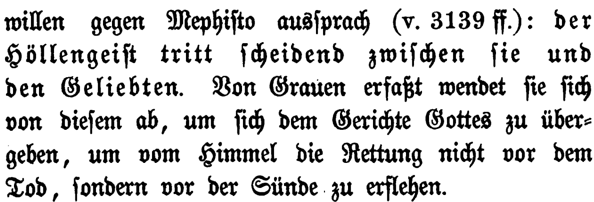
Unter diesem furchtbaren Ringen, das Faust den Becher tiefsten Seelenleides bis auf den letzten Tropfen leeren läßt, bricht im Morgengrauen der Tag herein, der Gretchens letzter sein soll. Statt des Hochzeitstages der Tag des Gerichts — dieser Gedanke bemächtigt sich ihrer, und in einer erschütternden Vision schaut sie im voraus ihr Ende:

„Die Menge drängt sich, man hört sie nicht.
Der Platz, die Gassen
Können sie nicht fassen.
Die Glocke ruft, das Stäbchen bricht.
Wie sie mich binden und packen!
Zum Blutstuhl bin ich schon entrückt.
Schon zuckt nach jedem Nacken
Die Schärfe, die nach meinem zückt.
Stumm liegt die Welt wie das Grab!"

Jetzt ist das Maß der Qual in Faust erfüllt und seinem bebenden Munde entringt sich nur der eine Verzweiflungsruf:

„O, wär' ich nie geboren!"

In diesem Augenblicke erscheint Mephisto und ermahnt dringend zum Aufbruch. Da naht die Entscheidung mit ehernem Schritt; es gilt für Gretchen die furchtbare Wahl: hinaus mit dem Geliebten in die irdische Freiheit, oder hinein in den bittren Tod, der alle Schuld sühnt und den Weg zur ewigen Freiheit öffnet. Sie schwankt keinen Augenblick; wäre sie noch zweifelhaft gewesen, das Erscheinen Mephistos müßte sie auf den rechten Weg weisen. Jetzt geht in Erfüllung, was sie einst geahnt, als sie ihren Wider-


willen gegen Mephisto aussprach (v. 3139 ff.): der Höllengeist tritt scheidend zwischen sie und den Geliebten. Von Grauen erfaßt wendet sie sich von diesem ab, um sich dem Gerichte Gottes zu übergeben, um vom Himmel die Rettung nicht vor dem Tod, sondern vor der Sünde zu erflehen.

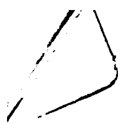
Ihr Gebet wird erhört, und den Worten Mephistos: „Sie ist gerichtet!" antwortet die Stimme von oben: „Sie ist gerettet!" Noch im Augenblick der Trennung versucht Gretchen den Geliebten sich nachzuziehen, indem sie ihn beim Namen ruft; vergebens, denn noch ist er nicht fähig, ihr zu folgen, und so reißt ihn Mephisto mit sich davon, einer dunklen Zukunft entgegen. —

Wir stehen am Schluß der Tragödie, die einen bedeutenden Abschnitt in der Lebensentwicklung Fausts ausmacht. Von diesem Standpunkt aus erscheint uns die Liebesgeschichte Fausts und Gretchens nicht mehr als eine bloße Reihe fesselnder Scenen, wie man sie wohl vielfach anzusehen pflegt, sondern als eine streng in sich abgeschlossene einheitliche Handlung. Wir haben dieselbe von ihrem ersten Beginn verfolgt und in ihrem unaufhaltsamen Fortschreiten kennen gelernt: wie das in der Hexenküche in Faust entzündete sinnliche Feuer beim ersten Anblick Margaretens emporschlug; wie nach der Zurückweisung auf der Straße die Leidenschaft Fausts sich schon beim Besuch von Gretchens Stube zu läutern begann, bis sie bei der durch Mephistos List vermittelten Zusammenkunft im Garten sich in eine tiefe Herzensneigung verwandelte; wie dann diese Nei-

gung die Liebenden selbst in der Einsamkeit und Trennung immer fester aneinander kettete; wie sie in Faust, durch Mephistos Einflüsterung geschürt, alle besseren Vorsätze überwand und in ihrer sinnlichen Glut die Unschuld und das Glück des Liebesbundes vernichtete. Nachdem dieser Höhepunkt der Leidenschaft erreicht ist, sehen wir den Pfad ebenso steil abfallen zu dem traurigen Ende: die Scenen am Brunnen und vor dem Muttergottesbilde zeigen uns Gretchens wachsende Seelenangst; der Tod Valentins und der Mutter fügt neue Schrecken hinzu; im Dom sehen wir die Unglückliche schon der Verzweiflung nahe. Fausts Flucht, sein Hineinstürzen in den Taumel der Walpurgisnacht, seine Erschütterung, als er das Los der Geliebten erfährt, bereiten uns auf die letzte, die Kerkerscene vor, mit welcher der Dichter in wirksamster Weise den Entwicklungsgang der Handlung zu Ende führt.

In der That bringt diese Scene den völligen Abschluß des Verhältnisses zwischen Faust und Gretchen, wenigstens für deren Erdendasein. Sie deckt die ungeheure Kluft auf, welche die Ereignisse zwischen den Liebenden aufgethan, sie zeigt uns, wie die, welche sich einst ewige Liebe geschworen, von einander scheiden, ja wie sie scheiden müssen.

Für Gretchen ist die Trennung vom Geliebten zugleich der Abschied vom Leben; mit dem Geliebten kann sie nicht sein, aber eben so wenig ohne ihn; so ist der Tod ihr Befreier, und sie geht ihm gefaßt entgegen, nachdem sie sich mit dem Himmel versöhnt hat.



Anders Faust. Wir sehen ihn aufs tiefste erschüttert, als er den bejammernswerten Zustand der Geliebten, die Unmöglichkeit ihrer Rettung erkennt. Aber wir sehen ihn nicht untergehen, sondern von Mephisto, allerdings halb wider Willen, hinweggerissen weiter leben. Wie ihm dies möglich wird, ist eine Frage, die wir der Besprechung des zweiten Teils vorbehalten müssen, doch sind einige andre Betrachtungen schon hier nicht abzuweisen.

Zunächst entsteht die für die Einheit der Dichtung sehr wichtige Frage nach der Hauptperson in der Liebestragödie zwischen Faust und Gretchen. Wenn Faust leben bleibt und Gretchen untergeht, ist dann nicht diese hier die Hauptperson, die unser Interesse am stärksten erregt? Und wäre dies so, wie verträgt es sich mit der Einheit der Handlung, wenn der Dichter in einem Teile seines Werkes das Interesse einer andren Person in einem höheren Grade zulenkt, als der Hauptperson des Ganzen?

Indem wir diese Frage aufwerfen, die von den Gegnern der Einheit der Dichtung noch kaum beachtet worden ist, hoffen wir darzuthun, daß wir keiner Schwierigkeit aus dem Wege zu gehen gesonnen sind. Indes denken wir auch hier beweisen zu können, daß die Einheit des Ganzen nicht gefährdet ist, insofern ohne Zweifel die Hauptperson auch in diesem Teile der Dichtung Faust und nicht Gretchen ist.

So gewaltig uns das Leiden Gretchens erschüttert, so ist sie doch darum nicht die Hauptperson; sie ist dies so wenig, wie etwa Desdemona im „Othello"

oder Cordelia im „König Lear.“ Gretchen verhält sich nirgends handelnd, sondern lediglich leidend, während Faust fortgesetzt der Träger der Handlung bleibt. Fausts Liebe tritt in Gretchens Leben hinein wie ein ungeheures Schicksal, dem sie nicht entrinnen kann, das ihr Lebensglück hinwegschwemmt wie ein reißender Bergstrom — ich erinnere an das schöne Bild, das Faust selbst gebraucht (v. 2994 ff.). So hat auch Gretchen keine tragische Schuld — so wenig als Cordelia oder Desdemona —, denn ihre kleinen Schwächen, die allerdings erst ermöglichen, daß sie einem so harten Lose verfällt, kann man doch nicht ernstlich als eine solche bezeichnen. Der Handelnde ist, wie wir schon andeuteten, auch in diesem Teile der Dichtung durchweg Faust, was nach der von uns gegebenen Erläuterung keines Beweises mehr bedarf; er und er allein trägt die Verantwortung für alles, was geschieht, und so ist er auch hier der Hauptheld, wie in den genannten Stücken Shakespeares es ebenfalls nicht die unsre Teilnahme so stark erregenden Frauen, sondern Othello und König Lear sind.

Aber wie verträgt sich damit der Umstand, daß Faust erhalten bleibt und fortlebt, während Gretchen, die Unschuldige, es ist, die die Schuld büßt?

Wer so fragt, übersieht, daß das Los, das Faust trifft, ein weit härteres als das Gretchens ist. Die ganze Kerkerscene mit ihren erschütternden Vorgängen kann man in dieser Beziehung ein Fegefeuer der Läuterung nennen, dessen Qualen wahrlich keine leichte Buße der Schuld sind, die Faust auf sich geladen.

Das Elend, in dem er die Geliebte sieht, muß er — wenn er anders die tiefe Natur ist, als die wir ihn kennen gelernt haben — so sehr, ja weit mehr fühlen, als wenn es ihn in eigner Person getroffen hätte, und doppelt muß er es fühlen, weil er sich sagen muß, daß er die Schuld davon trägt. So leidet er in vollem Maße, und die oben von ihm angeführten Worte, der Wunsch, nie geboren zu sein, bekunden dieses Leiden.

Auch in „König Lear" und in „Othello", um diese Beispiele festzuhalten, liegt das eigentlich Tragische nicht in deren eigenem Untergang, sondern in dem ungeheuren Seelenschmerz, den sie empfinden, daß sie ihr Kleinod selbst in den Staub getreten, daß sie ein hohes Gut unwiederbringlich vernichtet haben.

Dies eingehender zu verfolgen, würde uns hier zu weit führen, doch hoffen wir, daß diese Andeutungen genügen werden, unsre Ansicht von der Stellung Fausts zu diesem Abschnitt der Dichtung und von der Einheitlichkeit des Gesamtwerkes auch in dieser Beziehung zu begründen.

So stehen wir denn am Schlusse des ersten Teiles der Dichtung. Daß diese eine weitere Fortsetzung forderte, bedarf kaum eines Beweises. Noch ist die Wette zwischen Faust und Mephisto nicht entschieden, so wenig wie die zwischen diesem und Gott. Wohl hat Mephisto Faust ein großes Stück seine Straße geführt und ihn in schwere Schuld verwickelt, nicht aber ist es ihm gelungen, Faust schon auf die Dauer zu fesseln, seinem Streben volles Genüge zu

schaffen; vielmehr hat sich dessen ideale Natur auch aus tiefer Erniedrigung immer aufs neue wieder erhoben. Die Liebe zu Gretchen hat sich aus rein sinnlichem Verlangen zu einer idealen Neigung gestaltet, die ihn nicht in dem Schlamm der Gemeinheit untergehen läßt, in den ihn Mephisto herabzuziehen versucht, die ihn nach den Abenteuern der Walpurgisnacht sehr gegen den Willen seines Genossen in den öden Kerker der einzig Geliebten zieht. Und wenn er hier findet, was er nach dem Abschluß des Paktes mit dem Teufel in frevlem Mute gewünscht hatte: zu dem höchsten Glück, das er liebend einst genossen, „der Menschheit ganzen Jammer", so ist grade diese schwere Schule geeignet, seinem hochfliegenden Streben das zu geben, was ihm bisher fehlte, die rücksichtsvolle Scheu und das besonnene Maß; die Aufgabe des zweiten Teiles der Dichtung wird es nun sein, zu zeigen, wie das alte Trachten Fausts

„Zum höchsten Dasein immer fort zu streben"

sich mehr und mehr läutert und zu immer größerer Klarheit gelangt. —

Wir fügen nur noch wenige Worte über die Darstellung des besprochenen Abschnitts der Dichtung auf der Bühne hinzu.

So streng der innere Zusammenhang der Handlung ist, wie wir erwiesen zu haben hoffen, so große Schwierigkeiten hat die Aufführung zu überwinden, weil der Schauplatz der Scene beständig wechselt. Aehnlich wie im „Götz von Berlichingen", zum Teil

selbst noch im „Egmont“, führt uns der Dichter fast in jeder Scene ein in sich abgeschloßnes Bild vor, während die fortgeschrittnere Technik, welche die Scenen unter einander eng verbindet, sie womöglich ohne Wechsel des Schauplatzes auf einander folgen läßt, uns erst in den späteren Stücken des Dichters entgegentritt.

Wenn trotz des hervorgehobnen Uebelstandes die Aufführung der Gretchentragödie stets eine große Wirkung erzielt, so ist dies nicht bloß ein Beweis für ihre hohe poetische Schönheit, sondern auch für ihre echt dramatische Natur. Indes lassen sich auch die äußeren Schwierigkeiten fast völlig überwinden, wenn man, wie dies bei den Aufführungen in Weimar zuerst geschehen ist, die altdeutsche Bühneneinrichtung mit ihren verschiednen Stockwerken zur Anwendung bringt.

Hier, wo die verschiedenen Schauplätze:*) Straße, Eingang des Domes, Garten der Nachbarin, Wohnung Gretchens, Brunnen u. s. f., unmittelbar neben und über einander gleichzeitig zur Anschauung kommen, kann die Aufführung fast ohne jede Verwandlung ununterbrochen fortschreiten, und der einheitliche Charakter der Handlung tritt uns viel deutlicher entgegen, als wenn nach jeder Scene der Vorhang fällt und eine störende Pause den Zusammenhang unterbricht.

---

*) Vgl. hierzu O. Devrient, Goethes Faust für die Aufführung als Mysterium in zwei Tagewerken eingerichtet, Karlsruhe, G. Braun, 1877; besonders S. 72. —

Gegen den gewonnenen wichtigen Vorteil wird man manche kleine Unwahrscheinlichkeit gern mit in den Kauf nehmen, und so möchte ich glauben, daß der in Weimar für die Faustvorstellungen eingeschlagene Weg bald allgemein als der richtige anerkannt werden wird.

Der Dichtung zweiter Teil.

Ueberblick.

Daß der erste Teil des Faust einer Fortsetzung bedurfte, ist schon im Vorausgehenden dargethan worden. Wir hatten erkannt, wie der Versuch Mephistos, Faust durch die Leidenschaft der sinnlichen Liebe an sich zu ketten, nur zum Teil gelungen war, insofern er ihn allerdings durch seine Versuchungen zum Fall bringt und ihn mit schwerer Schuld belastet, aber doch nicht vermag, seinen Idealismus abzustumpfen, ihn zu einem leichtfertigen, um die Folgen seiner Thaten unbekümmerten, nur im Genusse schwelgenden Sinnesmenschen zu machen.

Daraus ergiebt sich für Mephisto die Notwendigkeit, Faust in neue, größere Versuchungen zu bringen. Wenn er beim Verlassen der Zelle, als er im Begriff war, Faust in das Leben einzuführen, diesem (v. 1698) versprach:

„Wir sehn die kleine, dann die große Welt“,

so ist es jetzt Zeit, den zweiten Teil seines Programms wahr zu machen. Die kleine Welt mit ihren engen

Verhältnissen hat Faust in Auerbachs Keller und in seinem Verhältnis zu Gretchen kennen gelernt; welche Freuden und welche Leiden sie geben kann, hat er im innersten Herzen tief empfunden; aber wenn er in seinem schrankenlosen Streben einst (I v. 1416 ff.) den Wunsch aussprach, zu genießen, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, und sein eignes Selbst zu dem der Menschheit zu erweitern, so ist es nötig, daß er auch äußerlich auf die Höhe gestellt wird, von der sich die allgemeinen Zustände und Geschicke der Menschheit übersehen, empfinden und bestimmen lassen, daß er in die Nähe des Herrscherthrons, daß er in den Besitz des maßgebenden Einflusses, der höchsten Macht gelangt. Von solcher Höhe, wo aller Glanz und alle Herrlichkeit, aber auch die höchste Verantwortlichkeit dem Einen zufällt, sieht sich das bunte Treiben der Welt, sieht sich das Leben mit seinen Aufgaben noch ganz anders an, als von der stillen Studierstube des Gelehrten oder von dem engumschränkten, friedlichen Standpunkt bürgerlicher Verhältnisse. Hier müssen sich höhere Ziele zeigen, großartiger muß die Leidenschaft, muß Schmerz und Freude die Herzen erschüttern — hier muß es auch Versuchungen geben, denen der niedrig Stehende nicht ausgesetzt ist, oder die er leichter überwindet. Wo man das Schicksal so Vieler in der Hand hat, erscheint das Leben des Einzelnen wertloser; ein gebrochenes Herz, ein vernichtetes Dasein verlieren für Urteil und Empfindung an Gewicht und Bedeutung; vor dem ringsum tönenden Zuruf der Schmeichelei verhallt die Stimme des

Gewissens; derjenige, der alles kann, was ihm gefällt, wird leicht auch meinen: „erlaubt ist, was gefällt“, und so ist die Gefahr, in ungebändigte Genußsucht und rücksichtslose Selbstsucht zu versinken, für den Herrschenden ungleich größer als für den Dienenden.

So bietet denn der zweite Teil des Faust dem ersten gegenüber eine Steigerung nicht bloß damit, daß er den Schauplatz erweitert und vor unsrer Phantasie großartigere, farbenreichere Bilder entrollt, sondern auch damit, daß er Faust noch vor ganz andre Proben stellt, ihn in Lagen führt, wo für ihn die höchste geistige und sittliche Kraft dazu gehört, seinen idealen, aufs Höchste gerichteten Sinn zu wahren. Wir werden sehen, daß Mephisto auch hier seine Aufgabe nicht aus den Augen verliert, wenn er auch nicht überall so offenkundig als Versucher erscheint, wie zu Anfang des 4. Aktes (v. 98—116 und 122—137), sondern oft persönlich mehr in den Hintergrund tritt und nur die Verhältnisse, in die er Faust gebracht hat, wirken läßt.

Die Gliederung des zweiten Teiles der Dichtung ist eine äußerlich übersichtlichere als die des ersten; dies tritt schon in der Einteilung in Akte hervor, die dem ersten Teil fehlt. In diesen Akten erkennen wir leicht die Hauptmomente der Handlung: der erste zeigt uns Faust am Kaiserhofe; er gipfelt in der Beschwörung der Helena, zu der Faust sich sogleich unwiderstehlich hingezogen fühlt. Im zweiten Akt sehen wir Faust, von gewaltiger Sehnsucht nach der Helena ergriffen, rastlos nach ihr suchen, bis er im dritten die beglückende,

aber nur kurze Zeit währende Vereinigung mit ihr erreicht. Im vierten Akt hilft Faust, nun nach kühner Thätigkeit verlangend, dem bedrängten Kaiser die Schlacht gewinnen und sichert ihm die Krone, wofür er mit dem Meeresstrand belehnt wird; im fünften erscheint er endlich selbst in Herrscherstellung am Meeresstrande, in energischem Kampf mit dem feindlichen Element, indem er diesem immer mehr Boden abgewinnt und denselben als Wohnstätte für ein großes und freies Volk zu sichern sucht, bis mit seinem Tode der Kampf zwischen Himmel und Hölle um sein Unsterbliches beginnt, der mit der Niederlage des Bösen und der Verklärung Fausts endigt.

Aber noch weiterhin lassen sich diese Akte in zwei große Hauptmassen gruppieren. Der Kern der ersten ist die Helenadichtung, zu welcher der größte Teil des ersten Aktes, die Einführung Fausts am Kaiserhofe, im Wesentlichen nur die Einleitung bildet. Ein ernstes Interesse wird in Faust erst wieder am Schluß des ersten Aktes erweckt, wo er die Helena erblickt, die er dann im zweiten Akt sucht, im dritten gewinnt. So erscheint in der That die Helenadichtung, wie Schiller an Goethe (23. Sept. 1800) schreibt, als ein „Gipfel, der von allen Punkten des Ganzen gesehen werden und nach allen hinsehen muß“, als der eine Höhepunkt des zweiten Teils. Der vierte Akt wiederum, in welchem Faust durch seine dem Kaiser geleisteten Dienste das Land am Meere gewinnt, ist im Wesentlichen nur Einleitung zum fünften, in welchem die im eigentlichen Sinne schöpferische Thätigkeit Fausts, die höchste

Steigerung und Veredelung seines Strebens, hervortritt, so daß hieran mit dem Tode Fausts der Abschluß des Ganzen sich anfügen kann.

Wir beschränken uns auf diese kurzen Andeutungen, um auch im Folgenden unsre bisherige Methode der Erklärung festzuhalten, nach welcher wir uns dem Eindruck der Dichtung ohne vorgefaßte Meinung hingeben und zum Verständnis des Ganzen zu gelangen suchen, indem wir die einzelnen Abschnitte in ihrer Bedeutung für sich und in ihrer Stellung zum Hauptplan scharf ins Auge fassen. Die Einheit dieses Planes ist für den zweiten Teil des Faust leichter nachzuweisen, als für den ersten, da der Dichter denselben, abgesehen von einzelnen älteren Bestandteilen besonders der Helenadichtung, in seinen letzten Lebensjahren (1824—31) fast in einem Zuge ausgearbeitet hat, also hier eine Veränderung der Grundidee schon an sich weniger wahrscheinlich ist. In der That beschränken sich die Angriffe auf die Einheit der Faustdichtung im Wesentlichen auf den ersten Teil. Nachdem wir diese durch den Nachweis eines engen Zusammenhangs zurückgewiesen haben, können wir uns bei Besprechung des zweiten Teils vielfach kürzer fassen; wir werden allerdings auch hier diejenigen Stellen eingehend würdigen, welche für den Fortschritt der Handlung und die Entwickelung des Gesamtplanes von besondrer Bedeutung sind, können aber ausgedehnte Partieen, die eine etwas breite und hier und da zu weit gehende Ausgestaltung des Einzelnen enthalten, knapper behandeln und schärfer zusammenfassen.

Ueber unsre Stellung zu der allegorischen Auslegung, die in der Fausterklärung so viel Unheil gestiftet hat, gedenken wir uns zu den einzelnen Abschnitten zu äußern; hier darüber nur so viel, daß wir es für unbedingt nötig halten, überall von dem Nächstliegenden, Sinnlich-Konkreten auszugehen und eine allegorische, richtiger symbolische Deutung erst in zweiter Linie zuzulassen. Ich finde, daß dieser Weg, den unter den Auslegern bisher am entschiedensten wohl von Loeper eingeschlagen hat, allein im stande ist, vor den Irrgängen zu schützen, in die so viele scharfsinnige und geistreiche Männer bei der Fausterklärung geraten sind.

Erster Akt.

1. Faust und die Elfen.

v. 1—115.

Wir finden Faust in einer anmutigen Gebirgsgegend wieder, „auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, Schlaf suchend.“ Der ungeheure Schmerz, der sein Herz beim Anblick des wahnsinnigen, durch ihn in das tiefste Unglück gestürzten Gretchens zerriß, hat seine Widerstandskraft erschöpft; an Leib und Seele gebrochen sehen wir ihn Heilung suchen am Busen der Natur, an den er sich auch sonst aus der Menschenwelt zu flüchten gewohnt ist.

Und diese Heilung wird ihm nicht versagt. Freundliche Naturgeister, elfenartige Wesen, die in der Frühlingsnacht die dämmernden Gefilde durchschweben, erblicken ihn; sie fragen nicht nach Schuld oder Unschuld —

„Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksmann“ —

und so eilen sie herbei, die Wunden, die das Schicksal dem Menschenkind geschlagen, zu heilen, „des Vorwurfs glühend bittre Pfeile zu entfernen, sein Inneres vom erlebten Graus zu reinigen.“

Dies geschieht, indem sie ihn in tiefen Schlaf versenken, der ihn zunächst allen Kummer vergessen läßt. Wie bei schwerer leiblicher Krankheit ein gesunder, tiefer Schlaf den Beginn der Genesung zu bezeichnen pflegt, so soll auch hier das schwere Seelenleiden Fausts geheilt werden durch den Schlummer, in den ihn die Elfen wiegen; in diesem Zustand völliger Ruhe wird die Seele Fausts von dem auf ihr lastenden Druck befreit, und dadurch wird sie erst wieder fähig, neue Eindrücke aufzunehmen, neue Hoffnungen zu fassen, sich zu neuem Streben emporzuraffen.

Man hat den Dichter vielfach getadelt,*) daß er die Genesung Fausts gleichsam auf physischem Wege erfolgen lasse, während wir hier eine sittliche Umkehr, eine tief innerliche Reue und Buße verlangen müßten. Gewiß wäre das ja ein immerhin möglicher Weg zu einer weiteren Entwicklung gewesen, uns Faust als Büßenden, etwa als Einsiedler in der Wüste, zu zeigen. Dramatisch vorteilhaft möchte derselbe indes wohl kaum gewesen sein, denn das Drama verlangt eine bewegte Handlung, kräftige äußere Mittel der Darstellung, die hier schwerlich in Anwendung zu bringen gewesen wären. Dagegen läßt sich auch das von Goethe eingeschlagene Verfahren sehr wohl rechtfertigen.

Zunächst erläßt er ja seinem Faust die Buße keineswegs: ich habe bei Besprechung der Kerkerscene darauf hingewiesen, wie der Dichter dort die Schrecken der

*) So u. A. Kreißig, Vorlesungen über Goethes Faust, Berlin, 1866. S. 122. —

Gegenwart, der Vergangenheit und Zukunft wie in einem Brennpunkt sammelt, wie er Faust der Menschheit ganzen Jammer kosten läßt, ihn durch ein wahres Fegefeuer der Buße hindurchführt, bis ihm das Uebermaß des Schmerzes den Ruf: „o wäre ich nie geboren!“ auspreßt. Hat der Dichter uns so seinen Helden in tiefstem Leid, in bitterster Reue gezeigt, so bedarf es keiner dramatischen Darstellung eines längeren Büßerlebens: wir empfinden unmittelbar, daß solche Erfahrungen Faust nicht verloren gehen können, daß er solche Erinnerungen nicht leichtsinnig abschütteln wird, daß der so tief empfundene Seelenschmerz ihn zu einem andern gemacht hat, als er vorher war. Ob die Buße Jahre hindurch dauert oder sich in wenige Augenblicke zusammendrängt, mag ja im Menschenleben nicht gleichgültig sein; für die dramatische Dichtung, die immer nur die entscheidenden Momente hervorheben kann, genügt es, sie an ihrem Helden einmal in so ergreifender Weise anschaulich gemacht zu haben, wie dies an Faust geschieht. Dann darf sie immerhin ihm durch freundliche Naturgeister den Druck von der Seele nehmen lassen, um Raum für eine neue Entwickelung zu schaffen.

Dazu kommt noch ein Anderes. Die Heilung Fausts durch die Elfen ist zwar an sich zunächst ganz real zu fassen als ein Einwiegen in den stärkenden Schlummer, ist aber doch zugleich — wie schon Düntzer (Faust II, S. 53) gut ausgeführt hat — eine sinnbildliche: die Elfen sind hier die Vertreter der allheilenden Naturkraft überhaupt. Die Macht der Zeit, der

stille Fortgang der Ereignisse lindert allmählich auch den gewaltigsten Schmerz; nicht schlechthin vergessen, aber in die Ferne gerückt, mit immer dichterem Schleier umhüllt, tritt die uns quälende Thatsache aus dem Bewußtsein zurück und macht unsre Seele für andere Eindrücke frei. Diesen allmählichen Vorgang konnte der Dichter natürlich nicht darstellen, an seine Stelle setzt er symbolisch den einmaligen, die Heilung durch die Elfen.

Um indes das allmähliche Fortschreiten der Genesung so weit als möglich anschaulich zu machen, führt er uns — entsprechend den vier Vigilien, in welche die Römer die Nacht einteilten — die „vier Pausen nächtiger Weile“ in treffender Charakteristik vor. Nachdem sie in den Worten Ariels (v. 16—19). kurz angedeutet sind, werden sie vom Chor der Elfen in einzelnen Strophen geschildert, deren Schönheit und sprachlicher Wohllaut stets bewundert worden ist.

Die erste Pause beginnt mit der Dämmerung, die das grünende Gefilde mit würzigen Düften durchhaucht, mit weichen Nebelhüllen deckt: sie wiegt das unruhige Herz ein und schließt das müde Auge zu friedlichem Schlummer.

Die zweite Pause bezeichnet die Zeit des tiefsten, traumlosen Schlafes vor Mitternacht, wo ringsum alles ruht, nur nicht die zahllosen Sterne, die am Himmel aufleuchten, und der volle Mond, der sie alle beherrscht.

Hat dieser tiefe Schlaf, dem Tode gleichend, jede Erinnerung an Glück und Leid hinweggelöscht, so

beginnt mit dem leichteren Schlummer der dritten Pause nach Mitternacht ein neues Leben sich vorzubereiten, ein Vorgefühl frischer Thätigkeit zu erwachen, zu der die immer schaffende Natur mit ihren grünenden Thälern, schwellenden Hügeln, schattenden Büschen und wogenden Saaten einladet.

Die vierte Pause endlich führt zur Morgendämmerung und zum Sonnenaufgang; vor dem wiedererscheinenden Licht fällt des Schlummers Hülle, und frei und thatenlustig blickt der Neugestärkte in die sich öffnende Zukunft.

So veranschaulicht der Dichter uns hier in den Abschnitten einer kurzen Nacht den Heilungsproceß der gütigen Natur, der, wie er im Schlaf sich täglich an uns vollzieht, nach andrer Richtung sich oft erst im Verlauf größerer Zeiträume geltend macht.

Das gewaltige Getöse, das, menschlichen Ohren unhörbar, aber den Geistern vernehmlich, den majestätischen Aufgang der Sonne verkündet, verscheucht die Elfen; sie schlüpfen in die Kronen der Blumen, verbergen sich zwischen den Felsen und unter das Laub, denn nur in der Nacht schwärmen sie umher, das Licht des Tages können sie nicht ertragen. So sieht sich Faust einsam, als er, von allem Leid genesen, mit frischen Kräften des Geistes und des Körpers ausgerüstet, zum Leben erwacht. Die Natur, die neu erquickt zu seinen Füßen atmet, erregt in ihm ein inniges Lustgefühl und erweckt in ihm den kräftigen Beschluß (v. 73):

„Zum höchsten Dasein immer fort zu streben.“

Gleich in diesen ersten Worten erkennen wir den alten Faust, dessen rastloses Streben sich die höchsten Ziele steckt und darum nie zu voller Befriedigung gelangen kann; daß er indes nicht vergeblich durch die Schule des Lebens gegangen ist, lehrt uns sein Verhalten beim Sonnenaufgang und die tiefsinnige Betrachtung, die er dabei an seine Wahrnehmungen knüpft.

In ihrer vollen Majestät und Größe wird uns nun — widergespiegelt in den Worten Fausts — die Natur der Alpenwelt bei diesem Sonnenaufgang nahe gebracht, gleichsam als solle die Seele des Helden — und die unsere mit ihm — erweitert und für alles Hohe und Schöne empfänglich gemacht werden.

Wir sehen die vorher vom Dunkel verhüllte Welt allmählich sich im Schein der Dämmerung erschließen; schon regt es sich im Walde, und der tausendstimmige Gesang der Vögel begrüßt den jungen Tag. Ausgedehnte Nebelschleier decken noch die Thäler, aber tiefer und tiefer senkt sich die Klarheit hinab, immer neue Gegenstände werden sichtbar, Zug um Zug enthüllt sich das Bild. Nun treten auch die vorher verschwimmenden Farben deutlicher hervor, immer leuchtender, einem Paradiese gleich, wird um uns her die Runde. Schon verkünden die Häupter der Bergriesen die feierliche Stunde des Sonnenaufgangs; „sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen“; doch tiefer und tiefer senkt es sich schon herab; jetzt hat es, das lang ersehnte, unser Auge erreicht und — geblendet müssen wir uns abwenden, unvermögend, seinen Glanz zu ertragen.

„So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen!“

Indem Faust der gewaltigen Lichtfülle der aufgehenden Sonne den Rücken wendet, blickt er zur Erde, der er angehört, und hier fällt ihm der Wasserfall in die Augen, der, in gewaltigen Absätzen von Fels zu Felsen springend, von Morgenlicht übergossen, mit seinen weißaufschäumenden Fluten und dem ihn umgebenden buntfarbigen Regenbogen den herrlichsten Anblick gewährt. Dieser bunte Bogen, der bald in Luft zerfließt, bald sich wieder herstellt, wird ihm zum Symbol des menschlichen Strebens:

„Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“

Welches ist nun die Wahrheit, die sich Faust unter diesem Bilde offenbart? Sie ist, wenn wir den Zusammenhang der Stelle festhalten, nicht schwer zu erkennen. Das Sonnenlicht, wie aus ewigen Gründen im Flammenübermaß hervorbrechend, wird Faust zum Symbol des Göttlichen und Ewigen schlechthin.*) Indem nun sein leibliches Auge nicht im stande ist, die Fülle

*) Auch Mephistopheles bezeichnete im ersten Teil v. 996 ff. sich als einen Teil der Finsternis, die Gottheit und ihr Reich als die Welt des Lichts. Und wie er vom Licht sagt: „die Körper macht es schön“, so sehen wir hier die farblosen Wasserdünste durch das Licht in den bunten Regenbogen verwandelt. —

des Sonnenlichts zu ertragen, kommt es ihm zum Bewußtsein, daß er auch nicht erwarten darf, mit geistigem Auge die lichte Gottheit, den Urgrund aller Dinge, unmittelbar zu schauen, wonach er früher so heiß begehrte; er ahnt, daß der Mensch wohl zu schwach sein möchte, eine Erfüllung seiner kühnsten Wünsche zu ertragen. Damit erkennt er die Notwendigkeit der Resignation: nicht unmittelbar können wir Erdbewohner das ewige Licht schauen und uns aneignen, sondern nur im Reflex, wie es das Irdische durchstrahlt und verschönt. So wird denn weiterhin der Regenbogen zum Bild des menschlichen idealen Strebens; wie jener aus dem Zusammentreffen des irdischen Elements und des himmlischen Lichtes entsteht und nun in überirdischem Glanze leuchtet, so kann auch das menschliche Thun in seinem höchsten Aufschwung Göttliches in sich aufnehmen und widerspiegeln, ohne doch die irdische Beschränktheit je ganz zu verleugnen. So ist das Leben in seiner vollendetsten Gestalt zwar nicht rein göttlicher Natur, aber doch ein Abglanz göttlichen Daseins, und wiederum: nur insofern es von göttlichem Licht durchleuchtet ist, haben wir an ihm ein Leben, das wirklich diesen Namen verdient: „am farbigen Abglanz haben wir das Leben."

Diese Anschauung, die an die des Philosophen Spinoza erinnert, muß, wenn sie zur Herrschaft gelangt, das ungestüme Streben dessen mäßigen, der „schaffend Götterleben zu genießen, sich ahnungsvoll vermaß" (I 267 f.), und in Verzicht auf Erfüllung der höchsten Wünsche wird er endlich lernen, am „farbigen Abglanz"

des Unerreichbaren sich zu freuen, an ihm volle Befriedigung zu finden. Aber freilich — die volle Aneignung dieser hier in die Erkenntnis aufgenommenen Anschauung, ihre Umwandlung in ein Lebensprincip ist nicht mit einem Male vollzogen, und so hat auch Faust bis zu diesem Ziele noch schwere Kämpfe zu bestehen. —

Nachdem wir so den reichen Inhalt unsres Abschnittes einigermaßen entwickelt zu haben glauben, bleibt uns noch die Erörterung der Frage übrig, wie es kommt, daß wir Faust hier allein erblicken und seinen beständigen Begleiter Mephisto vermissen, womit die weitere Frage verknüpft ist, ob die Heilung Fausts durch die Elfen mit oder gegen Mephistos Willen erfolgt.

Wir sahen bei Besprechung des ersten Teils, wie Mephisto unablässig die ideale Seite der Liebe Fausts bekämpfte, wie er Faust aus der Nähe Gretchens zu entfernen wußte, ihm ihre Lage, so lange es ging, verbarg, und wie er zuletzt in der ergreifenden Kerkerscene scheidend zwischen die Liebenden trat und Faust halb wider Willen mit sich hinwegriß. Nach Gretchens Tod kann es nicht in seinem Interesse liegen, daß Faust seinem Kummer nachhängt, sich dem Schmerz und der Reue überläßt; ihm muß es erwünscht sein, wenn sein Gefährte so schnell als möglich den Schlag überwindet, der ihn härter getroffen hat, als es Mephisto lieb ist.

Demnach hätte es der Dichter sehr wohl so einrichten können, daß die Elfen auf Veranlassung Mephistos die Heilung vollzögen, etwa wie im ersten Teil die Geister auf seinen Wink jenen in Schlummer

singen (v. 1093 ff.). Wenn dies nun nirgends angedeutet ist, so dürfen wir es wenigstens nicht befremdlich finden, wenn Mephisto sich zeitweise von Faust zurückzieht und die Elfen in ihrem Werke ruhig gewähren läßt. Ist Faust von seinem Leide befreit, so kann Mephisto eher hoffen, ihn für neue Eindrücke und neue Versuchungen zugänglich zu finden, eine Erwartung, die wir im Folgenden bald bestätigt sehen.

---

2. Mephisto als Narr am Kaiserhofe.

v. 116—452.

Schon die Volkssage versetzt Faust an den Hof des Kaisers und andrer Fürsten, wo er durch seine Zauberkünste Aufsehen erregt und großen Einfluß gewinnt. Demnach stützt sich Goethe auch in diesem Teil seiner Dichtung auf die Ueberlieferung und entlehnt ihr die äußeren Formen, die er freilich mit ganz anderm Inhalt zu füllen verstanden hat.

In seiner Schilderung des Kaiserhofes hat er im Allgemeinen die Zeitumstände und das historische Kolorit treu festgehalten; wie er im Anfang des ersten Teils uns die Studierstube eines Gelehrten der Reformationszeit mit allen ihren Einrichtungen und Apparaten zeigte, so führt er uns jetzt in die kaiserliche Pfalz, den Palast des Beherrschers des heiligen römischen Reichs deutscher Nation, indem er dabei im Ganzen die Verhältnisse des in die Neuzeit übergehenden Mittelalters darstellt, wenn er auch diesen und jenen vereinzelten Zug einer früheren oder späteren Periode entlehnt. Er schildert uns diesen Hof in aller äußeren Herrlichkeit, mit seinen hohen Aemtern und glänzenden Formen, mit dem Anspruch auf eine weltgebietende Stellung, nicht minder aber in seiner inneren Ohn-

macht, seinem Geldmangel, der jedes entschiedne Handeln lähmt, seinem Unvermögen, Einigkeit und Ordnung im Lande aufrecht zu erhalten und sein Ansehen zur Geltung zu bringen. Wir finden da einen wohlwollenden, aber schwachen und genußsüchtigen Kaiser, der seiner hohen Aufgabe nicht gewachsen ist, und umgeben von zahlreichen Würdenträgern und Hofleuten, unter denen der Hofnarr nicht fehlen darf, sich lieber den Festlichkeiten des Karnevals, als den ernsten Beratungen für das Wohl seines Volks und der Heilung der Gebrechen des Staates widmet.

An einem solchen Hof ist der rechte Platz für einen zaubergewaltigen Mann wie Faust; hier findet sich neben der lebhaften Sehnsucht nach dem Besitz des Goldes der Glaube an die Möglichkeit, dieses auf magischem Wege hervorzubringen, und der Mann, der dieses zu leisten verspricht, darf auf ein freundliches Entgegenkommen rechnen. So vollzieht sich die Einführung Mephistos und Fausts am Kaiserhofe auf die natürlichste Weise und ist auch in allen Einzelheiten vom Dichter auf das geschickteste motiviert.

In unsrem Auftritt erscheint zunächst Mephisto allein und weiß sich schnell bei dem Kaiser in Gunst zu setzen; die Einführung Fausts findet erst in der folgenden Scene bei dem Mummenschanz (Maskenfest) statt.

Wir erblicken den Kaiser inmitten des Staatsrates auf dem Thron. Den ersten begrüßenden Worten, die er an die Versammlung richtet, folgt sogleich die Frage nach dem Hofnarren, den er an seiner Seite vermißt.

Er vernimmt, daß dieser — „tot oder trunken, weiß man nicht" — dicht hinter ihm besinnungslos zusammengestürzt sei, daß sich aber schon ein neuer an seine Stelle dränge. Dieser — es ist Mephisto im Narrenkostüm — gelangt trotz der vorgehaltnen Hellebarden in den Saal, und sich vor dem Thron des Kaisers niederwerfend, führt er sich sogleich nach Narrenart ein, indem er durch Rätselfragen sein Amt und sein Anliegen zu erraten aufgiebt. Der Kaiser winkt ihn gnädig an seine Seite, und es beginnt nun die angesetzte Beratung.

Der Dichter nimmt hier Gelegenheit, durch den Mund der höchsten Würdenträger die zerrüttete Lage des Reichs eingehend zu schildern. Nichts als Klagen werden vernommen.

Der Kanzler klagt über den Verfall der Gerechtigkeit, über die Gewaltthätigkeit und Zügellosigkeit, die überall ungestraft schaltet, über die Unterdrückung der Unschuld, die bei bestechlichen Richtern keinen Schutz findet. Entschlüsse seien unvermeidlich, da sonst die Stellung der Majestät selbst bedroht sei.*)

Der Heermeister klagt über Unbotmäßigkeit. Der Bürger in seiner befestigten Stadt, der Ritter in seiner unzugänglichen Burg weigern den Gehorsam. Der Söldner, welcher seinen Lohn nicht rechtzeitig

*) Im vierten Akt sehen wir in der That offnen Aufstand im Reiche ausgebrochen und den Kaiser durch einen Gegenkaiser in arge Bedrängnis gebracht, aus der ihn dann Faust befreit.

empfängt, wird schwierig und würde davonlaufen, wenn er nicht auf Befriedigung seiner Forderungen warten müßte. So liege das Reich unbeschützt, auch von den Bundesgenossen komme keine Hülfe.

Dieser Klage schließt sich der Schatzmeister an. Die von den Verbündeten versprochnen Subsidien bleiben aus. Auch sonst will niemand zahlen, da sich jeder von Pflichten gegen das Reich frei zu machen sucht und alle Rechte weggegeben sind. Auf keine Partei kann man sich noch verlassen, jeder denkt nur an sich selber und an die Wahrung seines Besitzes, des Reiches Kassen bleiben leer.

Dagegen wachsen, wie der Marschall versichert, die Ausgaben. Die gewaltigen Bedürfnisse der Hofküche werden allenfalls noch befriedigt, aber bei der Zechlust, dem „unendlichen Gesäufte“ der edlen Herren, fehlt es an Wein, die Vorräte des Kellers sind verbraucht. So muß denn für die allerhöchste Haushaltung auf Borg gewirtschaftet werden,*) und „auf den Tisch kommt vorgegessen Brot.“

Der Kaiser wird durch alle diese Klagen auf das peinlichste berührt und wendet sich in bittrem Spott an den neuen Hofnarren, ob er nicht auch noch eine Not wisse.

Hier findet nun Mephisto günstige Gelegenheit anzuknüpfen. Der pessimistischen Anschauung der Räte des Kaisers stellt er heuchelnd und schmeichelnd eine durchaus optimistische entgegen: in der Nähe der all-

*) Ein durchaus historischer Zug.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

mit den Ausgrabungen anfangen möchte und sich mit Mühe bestimmen läßt, die Sache bis nach dem bevorstehenden Karneval zu vertagen.

So hat sich Mephisto mit einem Male zum Herren der Situation gemacht und — seiner Verführerrolle gemäß — in jeder Brust den Durst nach Gold und die schnödeste Habsucht geweckt. Mit welch kühler Berechnung er hierbei verfahren ist, und wie scharf er selbst den Unverstand erkennt, der in dem Streben liegt, sich ohne Mühe bereichern zu wollen, bekunden die Worte, die er am Schluß spricht:

„Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das fällt den Thoren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein."

---

3. Mummenschanz. Fausts Einführung als Plutus.

v. 453—1374.

Nachdem Mephisto sich eine Stellung am Hofe geschaffen, benutzt er den bereits angekündigten, in unsrer Scene zur Darstellung kommenden Mummenschanz, um seinen Gebieter Faust als Plutus, den Gott des Reichtums, dort einzuführen. Dieser Kunstgriff ist ein sehr geschickt ersonnener. Wo der Durst nach Gold in so hohem Grade erweckt ist, wie hier, muß der willkommen sein, der ihn zu stillen im stande ist. Als diesen Mann bezeichnet nun aber Mephisto eben Faust; ihm gegenüber tritt er sofort in eine dienende Stellung zurück. Wenn Faust demnach die Rolle des Plutus zunächst im Scherze des Karnevals übernimmt, so werden ihm damit schon die Wege geebnet, nach Verlauf desselben nun auch im Ernste dieselbe fortzuspielen und in der That die Versprechungen Mephistos zu erfüllen.

Dies der Zusammenhang der Handlung, der so leicht zu erkennen und so einfach ist, daß man vielleicht grade deshalb hinter der Schilderung des Karnevals ganz besonders tiefe Mysterien gewittert hat. Daß solche existieren, ist schlechthin in Abrede zu stellen. Für den weiteren Fortgang des Gedichts bietet die

Scene in der That weiter kein Moment, als die Einführung des Faust als Gott Plutus am Kaiserhofe. Außerdem ließe sich nur etwa noch der Umstand hervorheben, daß bei diesem Fest mit seinem Gepränge und seiner Fülle anmutiger Gestalten der Glanz des Hofes Faust gleich zum ersten Mal in der verlockendsten Weise entgegentritt. Wenn indes Mephisto darauf gerechnet hat, Faust hiermit aus der Fassung zu bringen, seine sinnliche Leidenschaft nach irgend einer Richtung hin zu erregen, so hat er sich getäuscht; ein tieferes Interesse wird in Faust erst wieder durch den Anblick der Helena erregt.

Haben wir die Bedeutung unsrer Scene in dieser Weise festgestellt, so müssen wir allerdings zugeben, daß die Ausführung derselben ihrer Stellung zum Ganzen der Dichtung nicht recht entspricht und viel zu breit ausgefallen ist. Goethe, der ja ähnliche Festlichkeiten am Hofe zu Weimar so oft mit Liebe und Geschick geleitet hatte, hat der Versuchung, hier in dieser Art einmal etwas Vollkommenes zu leisten und seiner Phantasie die Zügel schießen zu lassen, nicht widerstanden. So schön und sinnig die Anordnung des Ganzen und die Durchführung der einzelnen Momente ist, so wirkt der Abschnitt doch, eben weil er in seiner Fülle über den ihm im Rahmen des Ganzen zukommenden Raum hinausgewachsen ist, leicht verwirrend und störend.

Die Erklärung der Scene bietet sich im Uebrigen von selbst, wenn wir festhalten, daß das Ganze eine Maskerade sein soll, wo eben jeder Auftretende eine

bestimmte Rolle übernimmt und diese in charakteristischer Weise durchzuführen versucht. Hinter diesen Gärtnerinnen, Gärtnern, Holzhauern, Pulcinellen, hinter diesen mythologischen und allegorischen Figuren haben wir einfach Mitglieder des Hofes zu suchen, welche diese Rolle vertreten; auch Mephistopheles und Faust und zuletzt der Kaiser mischen sich in ihrer Verkleidung unter diese Menge.

Nach dem Gesagten wird es genügen, hier die Erscheinungen flüchtig zu skizzieren. Wir erblicken zunächst den Herold, dem die Aufgabe zugefallen ist, die Ordnung aufrecht zu erhalten und den Zug der Masken mit seinen Erklärungen zu begleiten. Er weist darauf hin, daß nur heitere und anmutige Scenen zu erwarten seien, zu denen der Kaiser sich bei seinem Römerzuge aus dem schönen Italien die Vorbilder geholt habe. Heute dürfe sich jeder unter der Narrenkappe vergnügen.

Zuerst erscheinen nun auf dem Schauplatz, den wir uns als einen weiten Saal mit Nebengemächern zu denken haben, junge florentinische Gärtnerinnen mit Blumenkörben; wie sie selbst mit Blumen, teils natürlichen, teils künstlichen, geschmückt sind, so bieten sie ihre Gaben mit sinnigen Sprüchen der zuschauenden Menge dar und zieren damit die festlichen Räume.

Ihnen zur Seite lassen sich die Gärtner nieder, die Früchte von verlockender Schönheit mit sich führen und damit die Blumen der Gärtnerinnen aus dem Felde zu schlagen hoffen.

Eine Mutter tritt mit ihrer Tochter auf. Sie schildert ihre vergebliche Hoffnung auf eine gute Ver-

heiratung derselben und fordert sie auf, heute bei der allgemeinen Feststimmung ihr Glück zu versuchen. Die Reden der Gespielinnen der Tochter, der Fischer und Vogelsteller, welche allmählich hinzutreten, hat der Dichter nicht ausgeführt, ein Beweis, daß es ihm hauptsächlich auf Darstellung eines lebhaften Treibens ankam.

In Gegensatz zu den bisher erschienenen zierlichen und jugendfrischen Gestalten treten die Holzhauer, die in plumper Weise sich Raum zu schaffen wissen und den Nutzen ihrer Arbeit herausstreichen.

Pulcinelle — die in Italien beliebte Figur eines täppischen Gesellen, der sorglos in den Tag hinein lebt und in seiner gutmütig-lässigen Weise überall durchkommt —, Parasiten, welche geschmeidig und doppelzüngig sich überall einzuschmeicheln wissen, um etwas Gutes zu schmausen, der Trunkene, der sich in seinem Rausch selig fühlt und sich mit aller Welt verbrüdern möchte, sind vielgebrauchte Charakterrollen, die das Leben in seinem bunten Treiben repräsentieren.

Es folgen verschiedene Gattungen von Dichtern, die zum Teil karrikiert und verspottet werden.

Diesen Darstellungen bestimmter Typen aus dem Leben schließt sich eine Reihe mythologischer Gestalten an, für welche, wie bisher, die Charakteristik durch die selbstgesprochenen Verse gegeben wird.

Da zeigen sich die Grazien, welche, drei an der Zahl, die Anmut, wie sie sich dreifach im Geben, Nehmen und Danken kund thut, personificieren.

Es erscheinen die Parzen, von denen heute statt der unerbittlichen Atropos die freundlichere Klotho die Schere führt und erklärt, sie im Futteral behalten und keinen Lebensfaden durchschneiden zu wollen.

Vom Herold angekündigt nahen nun die Furien. Auch sie sind heute jung und schön, haben aber doch ihre verderbliche Natur bewahrt. Alekto wird Mißtrauen zwischen Liebende säen, Megära die schon durch die Ehe Verbundenen entzweien, Tisiphone Rache an den Verrätern üben.

Auf die mythologischen Figuren folgen allegorische. Der Herold verkündet das Herannahen einer seltsamen Gruppe. Ein Elephant erscheint, mit bunten Teppichen behängt, auf seinem Nacken eine zierliche Frau, die mit ihrem Stäbchen das mächtige Tier lenkt, während zwei gefesselte Frauen, „die eine bang, die andre froh zu schauen", neben dem Elephanten einhergehen. Hoch oben auf dem Rücken desselben thront eine geflügelte Göttin. Die Deutung der Gruppe ergiebt sich aus den den allegorischen Gestalten in den Mund gelegten Versen. Der Elephant ist offenbar Sinnbild der rohen Kraft, die von einer zarten Frau, der Klugheit, gelenkt werden muß. Die beiden gefesselten Frauen sind Furcht und Hoffnung, „zwei der größten Menschenfeinde", weil sie, wo sie schrankenlos und ungebändigt walten, jedes Glück zerstören. Die geflügelte Gestalt hoch oben ist die Viktoria, die Göttin jeder erfolgreichen Thätigkeit, die eben da zu erwarten ist, wo Kraft durch Klugheit geleitet wird.

Indes ist grade das sieggekrönte Handeln nicht sicher vor Neid und Schmähsucht. Diese wird repräsentiert durch den herzulaufenden Zoilo-Thersites. Die Gestalt des Thersites ist ja durch Homer zum Typus eines häßlichen Spötters und Schmähredners geworden; der Name des Zoilos, eines Grammatikers des 3ten Jahrhunderts v. Chr., ist hinzugefügt, weil dieser selbst den göttlichen Homer zu verkleinern wagte. So fällt Zoilo-Thersites alle mit seinen Schmähungen an, besonders aber die glänzende Viktoria. Indessen, wie Odysseus den Thersites, so trifft hier der Herold den Zoilo-Thersites mit seinem Stabe, um ihn für seine Frechheit zu züchtigen. Aber o Wunder! Die Gestalt ballt sich zum Klumpen zusammen und wird zum Ei, aus welchem, als es entzweiplatzt, eine Otter und eine Fledermaus hervorkriechen, beide unheimliche Tiere, Symbole der Hinterlist und Tücke. Die Zuschauer fühlen sich durch dieses „gespenstische Gezücht", das — die Otter am Boden, die Fledermaus in der Luft — sich regt, und hinter dem wohl Mephistopheles mit seinen dienenden Geistern steckt, geängstet und erschreckt. Auch der Herold fürchtet, daß durch die Fenster luftige Gespenster gezogen seien, die nicht zum Fest gehören.

Doch eine neue Gruppe nimmt seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Es naht ein prächtiger Wagen, von vier geflügelten Drachen gezogen. Auf diesem sitzt eine königliche Gestalt, im Faltenkleid und Turban einem orientalischen Herrscher gleichend. Es ist Plutus, der vom Kaiser so sehr herbeigewünschte Gott des Reichtums, unter welcher Maske Faust hier beim Feste

sich einführt. Der herrliche Knabe vor ihm, der das Viergespann lenkt und in seiner anmutigen Erscheinung vom Herold genau beschrieben wird, stellt den Genius der Poesie vor, welcher hier sinnig mit dem Reichtum zusammengestellt ist, weil, wie jenem die materielle, so ihm die ideale Welt zur Verfügung steht, deren Schätze er verschwenderisch austeilt. Auch hier spendet der Jüngling seine glänzenden Gaben der danach haschenden Menge; freilich haben dieselben ihren Wert nur in der Phantasiewelt und bieten darum nicht einen realen Besitz, sondern verwandeln sich, wenn man sie ergreift, in nichtige Dinge, krabbelnde Käfer oder bunte Schmetterlinge. Vortrefflich ist hiermit das Wesen der Poesie bezeichnet, welche mit ihrer Kunst im Reiche der Gedanken das Schöne und Ideale hervorzuzaubern, aber nicht irdischen Reichtum zu verleihen vermag.

In scharfen Gegensatz zum Genius der Poesie, der seine Güter sorglos verschwendet, tritt die abgemagerte Gestalt, die hinten auf dem Wagen kauzt, der Geiz. Auch er gehört zum Reichtum, den er hartnäckig hütet und vor jeder Minderung bewahren will. Passend hat Mephisto als Begleiter Fausts sich diese Rolle gewählt; sein Element ist ja das Häßliche, Lasterhafte. Er gerät bald mit den Weibern, die er wegen ihres Leichtsinns und ihrer Verschwendung tadelt, in Streit und wird nur durch die ihre Flügel regenden und die Menge verscheuchenden Drachen vor deren Wut geschützt.

Plutus-Faust steigt nun mit Mephisto vom Wagen, und nachdem auch die mit Schätzen an-

gefüllte Kiste abgeladen ist, wird der Lenker, der Genius der Poesie, mit seinem Viergespann entlassen, da er nicht in diese verworrene Sphäre gehöre (v. 1081—84):

„Nur wo du klar ins holde Klare schaust,
Dir angehörst und dir allein vertraust,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einsamkeit! Da schaffe deine Welt!"

Plutus öffnet nun durch einen Schlag mit dem Stab des Herolds die Kiste, und es zeigt sich der unermeßliche Schatz, der, wie lebendig, in rotgoldnem Glanze emporwallt. Die Menge, die das Spiel für Ernst nimmt, will sich des Schatzes bemächtigen, doch treibt sie Plutus zurück, indem er den Stab in die feurige Glut des Goldes taucht und die Masken damit schreckt, so daß diese sich ängstlich zurückziehen und einen weiteren Kreis bilden. Mephisto benutzt die Gelegenheit, die Weiber, die natürlich neugierig in der vordersten Reihe stehen und deshalb nicht ausweichen können, mit seinen unanständigen Possen zu belästigen.

Eben will der Herold gegen ihn einschreiten, da stürmt eine neue Maskenschar heran. Es ist der Kaiser in der Gestalt der allwaltenden Naturgottheit, des großen Pan, in seiner Begleitung eine große Menge von halbgöttlichen und dämonischen Wesen, die als Repräsentanten der Natur jeder Civilisation fernstehen und daher derb und rücksichtslos auftreten. Alle — die Faunen, die Satyrn, die Gnomen, die nordischen Riesen, die Nymphen — werden in ihrer Eigenart charakterisiert, vor allem der große Pan, während dessen Mittagsschlafs sich nicht das Blatt am

Zweige regt, vor dessen plötzlichem Ruf aber alles in (panischen) Schrecken gerät.

Auf die Bitte einer Deputation von Gnomen nähert sich Pan der Kiste des Plutus mit ihrem feurigen Schatz, um das Gut an die Seinigen auszuteilen. Als er sich über die glühende Masse bückt, gerät sein Bart in Brand, er selbst wird von den Flammen ergriffen und mit ihm die Masken, die zum Löschen herbeieilen. Allgemeiner Schrecken verbreitet sich; bald ist der ganze Saal ein Feuermeer, bis Plutus sich in das Mittel legt und die Flammen erstickt, die nicht wirklich verzehren, sondern nur Schein und Zauberblendwerk sind.

Blicken wir noch einmal auf den Verlauf der Maskerade zurück, so haben wir die trefflichste künstlerische Anordnung, einen beständigen Wechsel interessanter Erscheinungen, ungezwungenen Fortschritt und allmähliche Steigerung. Nachdem das bunte Leben durch gewisse Typen geschildert ist, folgen mythologische, dann allegorische Figuren. In die Mitte des Festes fällt das Auftreten Fausts als Gott Plutus mit seinen Begleitern. Die Anziehungskraft des Goldes bekundet sich zunächst an der Menge der Masken, dann auch an dem Kaiser und seinem Gefolge. So erscheint der Schatz des Plutus gewissermaßen als der Mittelpunkt des Ganzen, wie ja auch vor und nachher am Hofe nur von der Beschaffung des Goldes die Rede ist. Der mächtige Brand, der von dem Golde ausgeht und alles zu verzehren scheint, bezeichnet sinnbildlich das Verderbliche der allgemeinen Habgier und bestätigt aufs

neue, daß Mephisto nur böse Leidenschaften zu schüren und schädliche Güter zu verleihen vermag. Wir sehen, daß sich der Mummenschanz vortrefflich in den Zusammenhang des Ganzen einfügt.

Konnten wir im Obigen die gelungene künstlerische Anordnung hervorheben, so scheint uns Düntzer in seiner Erklärung doch zu weit zu gehen, wenn er in der Aufeinanderfolge der Erscheinungen auch im Einzelnen durchweg einen logischen Fortschritt nachweisen will. Er kommt damit zuweilen zu sehr gezwungenen Deutungen, wenn er z. B. behauptet, die nach den Grazien sich einstellenden Parzen bezeichneten die sittliche Maßhaltung, während sie doch auch hier deutlich als Schicksalsgöttinnen auftreten. (Daß der Gedanke an das unabwendliche Schicksal zum Maßhalten auffordert, soll damit selbstverständlich nicht geleugnet werden.) Ebenso, um nur noch ein Beispiel anzuführen, ist nicht ersichtlich, warum die den Pan begleitenden Riesen grade „die falschen Ratgeber der Krone“, die „bornierten Staatsräte“ sein sollen. Wenn aber Düntzer (S. 87) meint, von Loeper, der seine Erklärung nicht anerkennen wolle, bringe damit einen bedeutenden „Kompositionsfehler“ in die Dichtung hinein, so weiß ich nicht, wie dieser Kompositionsfehler, den wir ebenfalls in der unverhältnismäßigen Breite der Ausführung anerkannt haben, durch die Düntzer'sche Deutung beseitigt werden sollte. Denn nicht auf den logischen Zusammenhang der Maskerade in sich, sondern lediglich auf das Verhältnis unseres Abschnitts zum Ganzen

der Dichtung kommt es hierbei an; die Länge der Scene würde nur gerechtfertigt sein, wenn dieselbe von entsprechender Wichtigkeit für die Entwicklung des Gesamtplans wäre, was doch kaum zu erweisen sein möchte.

Was uns aber besonders abhält, Düntzer in seiner Erklärung überallhin zu folgen, ist dies, daß wir uns scheuen, das neckische Phantasiespiel des Dichters mit zu viel logischem Ballast zu beschweren, indem es damit grade an seinem Hauptvorzug, der leichten Grazie und ungezwungenen Anmut, einbüßen dürfte.

---

4. Die Erfindung des Papiergeldes.
v. 1375—1560.

Durch Mephisto unter der Maske des Gottes Plutus am Hofe eingeführt, steht am Morgen nach dem Mummenschanz Faust vor dem Kaiser, der für den kecken Scherz mit dem „Flammengaukelspiel" gern seine Verzeihung gewährt und seine Freude über das genossene Schauspiel ausspricht. Mephistopheles sucht sich durch unverschämte Schmeicheleien in der Gunst des Fürsten noch fester zu setzen: wie jener am Abend vorher im Feuer sich als Gott Pluto erschienen sei, so werde er in jedem Element als Herrscher Anerkennung finden, was für das Meer in einer hochpoetischen Schilderung durchgeführt wird.

Die gnädigen Aeußerungen des Kaisers werden durch den herbeieilenden Marschalk unterbrochen, welcher freudig meldet, daß alle Rechnungen bezahlt, alle Gläubiger befriedigt seien. Der Heermeister bringt die Botschaft, daß das Heer durch Entrichtung des Soldes neu gewonnen und verpflichtet sei; der Schatzmeister weist auf Faust und Mephisto als die Wohlthäter hin, der Kanzler klärt die Sache weiter auf. Das Wunder ist durch Anweisungen bewirkt, die, mit dem Namen des Kaisers versehen, einen bestimmten, auf ihnen

bezeichneten Geldwert repräsentieren; als Pfand für die Einlösung sollen die dem Kaiser gehörenden, im Boden vergrabenen Schätze dienen. Der Umstand, daß diese ja erst noch aufzufinden und zu heben sind, charakterisiert die Sache sofort als eine schwindelhafte, in ihrer Wirkung höchst bedenkliche; um so glücklicher ist der Griff des Dichters, diese Erfindung dem Mephisto zuzuweisen. Den Anachronismus, der den Gebrauch des Papiergeldes in eine so frühe Zeit verlegt, wird man sich bei der sonstigen trefflichen Motivierung der Sache gern gefallen lassen.

Der Kaiser, der erst seinen Namenszug für gefälscht hält, wird erinnert, daß er seine Unterschrift auf dem Maskenfest gegeben habe. Diese Thatsache ist bei dem Mummenschanz allerdings nicht ausdrücklich vorgeführt, aber wenigstens *sinnbildlich* angedeutet; wenn hier (v. 1456 ff.) gesagt wird, der Kanzler sei mit den andern Würdenträgern zum großen Pan getreten und habe um die Zustimmung des Kaisers gebeten, so ist diese Bitte offenbar dieselbe, die von der Deputation der Gnomen (v. 1286 ff.) an den Kaiser gerichtet wird. Demnach ist die Quelle (v. 1295 ff.):

„Die bequem verspricht zu geben,
Was kaum zu erreichen war",

im Maskenspiel die Kiste des Plutus, in der That aber das neu zu schaffende Papiergeld, welches unter jenem Schatz zu verstehen ist. Wenn nun der große Pan sich von den Gnomen zu der Kiste führen läßt und sich „wohlgemut des wundersamen Dinges freut"

(v. 1315), so hat er damit, wenn nicht in Worten, so doch thatsächlich, seine Bewilligung der ihm vorgetragenen Wünsche ausgesprochen.

Auch jetzt läßt er sich die Sache gefallen und hört mit Staunen, wie die Scheine überall als gültig anerkannt werden und ihr Besitz den größten Jubel erregt.

Die folgenden Reden schildern den allgemeinen Freudentaumel und heben die Veränderung der Dinge an einzelnen Beispielen hervor; über dem augenblicklich sichtbar werdenden Nutzen wird der in Zukunft durch den Schwindel drohende Schaden übersehen. So ernennt denn der Kaiser gnädig Faust und Mephisto zu Verwaltern des unterirdischen Schatzes und gesellt sie dem Schatzmeister als Genossen bei.

Damit ist Faust am Hofe zu großem Einfluß und hohen Ehren gelangt; eine neue, glänzende Welt ist ihm aufgethan. Doch ist beachtenswert, daß er sich in der ganzen am Hofe sich abspielenden Scenenreihe fast ganz passiv verhält, und daß der eigentlich Handelnde Mephisto ist. Es entspricht dies der Stellung der beiden Genossen in der Scene in Auerbachs Keller, wo auch Faust den Mephisto stumm und gleichgiltig gewähren läßt. Uebrigens ist es hier ganz natürlich, daß der eben erst von schwerem Seelenleiden Genesene nur allmählich wieder den Dingen Interesse abgewinnt.

Wenn er sich den von Mephistopheles angestifteten Schwindel gefallen läßt, so erklärt sich dies eben aus seiner inneren Gleichgiltigkeit. Immerhin ist es bemerkenswert, daß er der Sache die idealste Seite abgewinnt, wenn er (v. 1499 ff.) hervorhebt, daß es gelte, die

im Boden tot und ungenutzt liegenden Schätze nutzbar zu machen. Grade das Weitgreifende, Grenzenlose der Aufgabe hat für ihn einen gewissen Reiz. —

Nach dem Weggang des alten Schatzmeisters und seines neuen Genossen Faust führt uns der Dichter noch in einzelnen charakteristischen Zügen die Wirkung der neuen Erfindung weiter vor. Die Gaben, die der Kaiser seinen Hofleuten austeilt, erhalten von den Beschenkten die verschiedenste Bestimmung; meist läßt sich voraussehen, daß sie bald in Saus und Braus verjubelt sein werden. Der Klügste ist der alte Hofnarr, der von seinem Fall sich wieder erholt hat und ebenfalls seinen Anteil begehrt. Er denkt das Erhaltene in Grundbesitz sicher anzulegen — ein Entschluß, dem selbst sein Kollege Mephisto seinen Beifall nicht versagen kann.

---

5. Fausts Gang zu den Müttern.

v. 1561—1764.

Nachdem der Kaiser die Zauberkünste der Fremden kennen gelernt hat und sich durch ihre Erfindung aus seiner Geldverlegenheit befreit sieht, steigert sich seine Begehrlichkeit, seine Anforderungen wachsen; er verlangt jetzt die außerordentlichste Leistung, deren die Magie für fähig erachtet wurde, einen Beweis der Macht, längst Verstorbene wieder zu erwecken und ans Tageslicht zu rufen. Sein dringender Wunsch ist, daß Faust zu seiner und des Hofes Unterhaltung die aus der griechischen Sagenwelt berühmten Gestalten der Helena und des Paris aus der Unterwelt heraufbeschwöre.

Faust wendet sich an Mephistopheles, der indes ungern auf die Sache eingeht. Viel lieber sähe er es, wenn Faust, statt so gefährliche Dinge zu unternehmen, sich an dem Treiben des Hofes vergnügte und an dessen oberflächlichen Belustigungen Gefallen fände:

„Ist nicht dadrinnen Lust genug,
Im dichten, bunten Hofgedränge
Gelegenheit zu Spaß und Trug?“

Allein Faust, den immer das Seltsame und Ungewöhnliche reizt und der außerdem dem Kaiser bereits sein

Wort gegeben, verlangt, daß Mephistopheles ihm helfe, Paris und Helena,

„Das Musterbild der Männer so der Frauen“

in deutlichen Gestalten hervorzuzaubern.

Noch immer macht Mephistopheles Einwendungen. Mit seinen nordischen Gespenstern, mit Hexen und kielkröpfigen Zwergen*) verstehe er umzugehen, nicht mit Heroengestalten der griechischen Sage, die in ein ganz fremdes Bereich gehörten.

Der Dichter unterscheidet hier die verschiedenen mythologischen Gebiete; sie bilden jedes eine abgeschlossene Welt für sich, die mit einer andern nicht wohl in Verbindung treten kann. Zu Grunde liegt die naive Volksanschauung, welche auch den Göttern und mythologischen Gestalten eines fremden Volkes eine Existenz zuerkennt, nur daß sie die eignen Götter für höher achtet als die fremden. Indem der Dichter uns nachher in der klassischen Walpurgisnacht neben dem nordischen Teufel die Gestalten der heidnischen Mythologie zeigt, mutet er uns zu, uns auf diesen unbefangenen Standpunkt zu stellen und beide neben einander gelten zu lassen — natürlich nur in der poetischen Illusion, die sich auf die Wirkung der Phantasie, nicht auf die Ueberzeugung des Verstandes gründet. Wenn hier Mephisto sich sträubt, mit diesen Gestalten einer fremden Götter- und Heroenwelt sich

*) Dasselbe wie Wechselbälge, Kinder der Hexen und des Teufels.

zu befassen, so ist dies bei ihm kein leerer Vorwand; wir sehen ihn in der That nachher auf griechischem Boden fremd und unbekannt, sich erst allmählich orientierend und ein starkes Mißbehagen erst überwindend, als er auch seiner Natur verwandte Gestalten dort vorfindet.

So weist er denn hier Faust auf eignes Handeln hin und empfiehlt ihm, wenn er durchaus von seinem Vorhaben nicht ablassen wolle, den Gang zu den Müttern.

Ueber das Wesen dieser Mütter sind von den Auslegern sehr verschiedene, zum teil recht wunderbare Ansichten aufgestellt worden, und doch ist die Natur derselben vom Dichter so klar und anschaulich beschrieben, daß wir nicht irren können, wenn wir seine Worte scharf im Auge behalten. Mephisto sagt von ihnen (v. 1601 f.):

„Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit."

Ihre Heiligkeit ist eine so große, daß man von ihnen kaum zu reden wagt, und daß auch Faust bei ihrem Namen ein unbestimmtes Gefühl des Schauderns empfindet.

Wie die Mütter nicht als innerhalb des Raums oder der Zeit stehend gedacht werden, so führt auch zu ihnen kein Weg; es geht ins „Unbetretene, nicht zu Betretende". Hier fallen alle Unterschiede hinweg; das Unbestimmte, Grenzenlose umgiebt sie, wie an dem schönen Bilde des uferlosen Oceans ausgeführt wird. Dort auf der ungeheuren Wasserfläche sieht man doch noch die gleichförmig heranwogenden Wellen, sieht Delphine,

welche die grüne Flut durchstreichen, sieht über sich ziehende Wolken, Sonne, Mond und Sterne, hier aber —

„Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du thust,
Nichts Festes finden, wo du ruhst."

Endlich, im tiefsten Grunde, werden die Mütter beim Schein eines glühenden Dreifußes sichtbar. Ihre Beschäftigung ist „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung." Umschwebt sind sie von „Bildern aller Kreatur." Wenn Faust mit dem Schlüssel, den ihm Mephisto gegeben, den heiligen Dreifuß berührt, so folgt dieser ihm an das Tageslicht, und er wird dann im stande sein, die verlangte Beschwörung des Helden und der Heldin zu vollbringen.

Nicht zweifelhaft wird uns der Sinn, den der Dichter mit dieser Darstellung der Mütter verbindet, sein, wenn wir zu der Beschreibung des Mephistopheles noch die Worte nehmen, die Faust, von den Müttern zurückgekehrt, bei der Beschwörung selbst spricht (v. 1815—1824):

„In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt
Und doch gesellig! Euer Haupt umschweben
Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.
Was einmal war in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort, denn es will ewig sein.
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf."

Was versteht nun der Dichter unter den Müttern? Nichts anderes, als den ewigen Urgrund alles Entstandenen, die geheime, alles Lebende erzeugende Naturkraft, aus deren Schoß die einzelnen Gebilde zum Leben emporsteigen, um in denselben nach Beendigung ihres Erdendaseins wieder hinabzutauchen.

Wenn der Dichter, der keine Abstrakta brauchen kann, diese zeugende Naturkraft personificieren wollte, so konnte er keinen passenderen Namen, als den der Mütter, wählen. Auch im Altertum finden wir in gewissen religiösen Kulten für denselben Begriff denselben Namen.*) Dieser Urgrund alles Seins ist als allein ewig und unveränderlich gedacht, also raum- und zeitlos. In ihm ruhen die Ideeen der Dinge; von dort aus treten die diesen Ideeen entsprechenden Einzelwesen in die Welt der Wirklichkeit und geraten so unter die alles endliche Leben regelnde Herrschaft von Raum und Zeit, bis sie nach ihrer Vernichtung an ihren Ausgangspunkt zurückkehren, um dort wieder in ideeller Weise zu bestehen.

Nach den oben citierten Worten Fausts giebt es nun zwei Arten, aus dem Zustand der Idee in den Bereich des Lebens, aus dem Reich der Mütter in die Tageswelt einzutreten: der Weg des natürlichen Entstehens —

„Die einen faßt des Lebens holder Lauf"

*) Vgl. über die Art, wie Goethe sich hier an den Mythos und die Philosophie des Altertums anlehnt, besonders v. Loeper, Faust II., Einl. S. XXX.

und die Beschwörung durch die Zauberkraft des Magiers —

„Die andern sucht der kühne Magier auf.“

So wird es erklärlich, wie eine in das Leben getretene und aus ihm wieder geschiedene Person aufs neue auf die Oberwelt beschworen werden kann; es geschieht dies, indem der Magier das thut, was sonst der Lauf der Natur zuwegebringt, indem er nämlich die im ewigen Urgrund (bei den Müttern) verharrende Idee dieser Person wieder hineinzwingt in die Welt des Wirklichen. Daß wir mit dieser Erklärung, die im Wesentlichen mit der von Loepers und Düntzers zusammenstimmt, den Sinn der Dichtung getroffen haben, wird wohl kaum bestritten werden; doch könnte man die Frage aufwerfen, warum der Dichter überhaupt die Einführung der Mütter für nötig hielt. Offenbar war es ihm darum zu thun, den Vorgang der Beschwörung tiefer zu begründen und in seiner Möglichkeit zu erklären. Helena und Paris, die Faust beschwört, sind ihm nicht Trugbilder, sondern unter gewissen Modifikationen die wirklichen Personen, die sie vorstellen. Der Dichter mußte dies um so mehr betonen und in seiner Weise motivieren, weil er ja nachher weiterhin Helena als wirkliche Person auftreten und mit Faust vereinigt werden läßt. Er benutzte also die oben entwickelte Vorstellung von den Müttern, um dem Wiedererscheinen der leibhaftigen Helena alles Befremdende zu nehmen.

Dramatisch ist übrigens der Gang Fausts zu den Müttern durchaus real zu fassen. Wir haben

diese ebenso als existierend in unsre Vorstellung aufzunehmen, wie die anderen Schöpfungen der dichterischen Phantasie, nur daß uns hinter dem realen Vorgang, daß Faust die Mütter aufsucht, die symbolische Bedeutung desselben besonders lebhaft zum Bewußtsein kommt. Ich finde es deshalb mindestens irreleitend, wenn Düntzer sich (Faust II., S. 96) hierüber so ausdrückt: „Das Herabsteigen zu den Müttern ist nichts als das Erwachen der in ihm (Faust) selbst ruhenden Idee vollendeter Schönheit.“ Dramatisch-darstellbar ist ein solcher innerer Vorgang doch eben nur durch eine uns sinnlich vorgeführte Handlung, die wir denn doch auch zunächst, wenn sie irgend welche Wirkung thun soll, durchaus real fassen müssen; erst nach dieser realen Auffassung hat die symbolische ihre Berechtigung.

Beachtenswert und für die einheitliche Charakterzeichnung wichtig ist, wie Faust sich auch in unsrer Scene in seiner alten Eigentümlichkeit darstellt: unruhig strebend, keine Schranken achtend, vor keinem Hindernis zurückschreckend, ist er sofort bereit, das ungeheure Wagnis zu übernehmen, von dem Mephisto selbst sagt (1693 f.):

„Wenn ihm der Schlüssel nur zum Besten frommt!
Neugierig bin ich, ob er wieder kommt.“

Wenn Faust bei dem Wort „Mütter“ schaudert, was der Dichter wiederholt hervorhebt (v. 1604 f., 1653 f.), so liegt hierin doch wohl — trotz Düntzers Einspruch — das Auftauchen einer dunklen Erinnerung an Gretchen, deren Unglück ja grade darin bestand, daß

sie Mutter geworden. Natürlich wirkt dabei das Heilige des Namens überhaupt und die Ungewißheit, wie er hier aufzufassen sei, mit.

Die Verse 1621—26, wo Faust von dem Widerspruch der Welt gegen seine Lehren redet, der ihn in die Einsamkeit und Wildnis und zuletzt dem Teufel in die Hände getrieben habe, widersprechen keineswegs, wie manche meinen, dem uns bekannten Gang der Handlung. Auch im ersten Teil, im Gespräch mit Wagner, sagt Faust bitter (v. 237—40):

„Die Wenigen, die was davon erkannt,
Die thöricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt."

So spricht nur ein solcher, der selbst um seiner Ueberzeugung willen Widerspruch und Anfeindung erfahren. Daß Faust in dieser Lage war, können wir nach dem uns Bekannten voraussetzen, auch ohne daß der Dichter in seiner Darstellung dies weiter ausgeführt hat. Ebenso haben wir es als Fausts Gewohnheit erkannt, sich aus der sein Sehnen nicht verstehenden Menschenwelt in die einsame, wilde Natur zu flüchten. Wir beziehen demnach die Stelle v. 1621—26 auf die innere Vereinsamung und Zurückgezogenheit, in der wir Faust gleich beim Beginn der Dichtung finden, die ja nicht wenig dazu beiträgt, ihn dem Teufel in die Hände zu treiben.

Während nun Faust stampfend in den Boden versinkt und so den kühnen Gang zu den Müttern unternimmt, wird Mephisto von den Hofleuten wegen der Beschwörung zur Eile ermahnt, zumteil auch in

allerlei andern Angelegenheiten privater Natur angegangen: hier soll er einer Schönen die häßlichen Sommersprossen vertreiben, dort einen erfrorenen Fuß, der am Tanzen hindert, heilen; hier den Ungetreuen seiner Geliebten wieder zuführen, dort dem jugendlichen Pagen, der noch nicht für voll angesehen wird, gute Ratschläge erteilen. In der Art, wie er diese Wünsche befriedigt und seine ironischen Bemerkungen dazu macht, zeigt sich Mephisto so recht in seiner Natur als Schalk, dessen Spott nichts heilig ist, und so weiß der Dichter die Zwischenzeit bis zur Rückkehr Fausts trefflich auszufüllen.

---

6. Die Beschwörung des Paris und der Helena.
v. 1765—1953.

Im Rittersaale finden wir den Kaiser und den gesamten Hof versammelt, erwartungsvoll der kommenden Dinge harrend. Hinter der sich teilenden Tapetenwand wird eine Bühne sichtbar, auf welcher die Geister erscheinen sollen. Der Astrolog, der ebenfalls sich der Magie befleißigt, aber ohne des Mephistopheles Einbläsereien bald verstummen müßte, erklärt den Schauplatz; wir sehen vor uns einen altertümlichen Tempelbau mit mächtigen Säulenreihen, der zum Palast des Königs Menelaos von Sparta gehört. Während die Zuschauer das Gebäude betrachten, das freilich nicht den Beifall des der Gothik huldigenden Architekten findet, steigt der schon sehnlich erwartete Faust im Priesterkleide aus der Tiefe empor, mit dem glühenden Dreifuß, dem Sinnbild der Leben verleihenden Macht, von den Müttern zurückkehrend. Kaum berührt Faust mit dem Schlüssel die auf dem Dreifuß ruhende Schale, als sich Nebelgewölk erhebt und hin und her wogt, bis zuletzt aus ihm ein schöner Jüngling, der Trojanerfürst Paris, deutlich erkennbar hervortritt.

Im Folgenden geht nun auf der Bühne pantomimisch aufs neue die Entführung der Helena durch

Paris vor sich. Die wiederum durch Zauberkünste ins Leben gerufnen Gestalten wiederholen gewissermaßen ihre einstige That; da aber dieser Vorgang nur ein Schattenbild der Wirklichkeit, ein Nachhall des einst Gewesenen ist, so kommt er nur durch die stumme Geberdensprache zur Darstellung.

Wir finden diese Anordnung des Dichters sehr glücklich. Das bloße Erscheinen der Figuren ohne Handlung würde bei weitem nicht ein gleiches Interesse hervorrufen; andrerseits würde der traumhafte Eindruck des Vorgangs zerstört, wenn die Geister selbst redeten. Statt ihrer läßt der Dichter die zuschauenden Hofleute sprechen, in deren Bemerkungen wir einen fortlaufenden Kommentar der Pantomime erhalten. Diese Bemerkungen sind zugleich außerordentlich charakteristisch für die Redenden selbst und ihre Anschauungsweise — wie denn die Herren, allerdings von sehr verschiednen Standpunkten aus, durchweg der Helena, die Damen dem schönen Paris ihren Beifall zollen, während der Tadel sich umgekehrt verteilt. Das ganze Doppelspiel, die Pantomime auf der Bühne und der Reflex derselben im Verhalten des Hofes, ist außerordentlich fein entworfen und voll des köstlichsten Humors, weshalb es auch bei der Aufführung eine durchschlagende Wirkung erzielt.

Von größter Wichtigkeit für den Entwicklungsgang der Dichtung ist der Eindruck, den Faust empfängt. Paris hat sich zur Ruhe niedergelassen und ist eingeschlummert. Da tritt Helena zu ihm, des Zeus herrliche Tochter, sie, die das Lied des göttlichen Homer

für alle Zeiten zum Urbild weiblicher Schönheit gemacht hat. Ihr erster Anblick entscheidet über das Schicksal Fausts. Hier sieht er die in seiner Brust schlummernde Sehnsucht nach dem Vollkommenen, nach der idealen Schönheit, zum ersten Mal befriedigt. Seine Worte verkünden, wie er fortan ihr angehören muß, wie er ohne sie nicht zu leben vermag (v. 1875 ff.):

„Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne!
Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne!
Du bists, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle!"

Vergebens warnt Mephisto den Leidenschaftlichen, der sich kaum noch zurückhält. Mächtig erwacht in Faust die Eifersucht, als Helena sich dem schlafenden Paris zutraulich nähert, ihn liebevoll betrachtet, ihn küßt. Als aber Paris erwacht, die Herrliche kühn umfaßt und emporhebt, um sie zu entführen, da kennt Fausts Zorn keine Grenzen. Keinem Andern kann er die Einzige gönnen, sie muß er trotz der zwischen ihnen liegenden Jahrhunderte sich erstreiten, nachdem er sie einmal wieder auf die Oberwelt geführt hat. So

ergreift er die Gestalt der Helena, die sich bei seiner Berührung sogleich trübt und zu schwinden beginnt; den Zauberschlüssel kehrt er gegen den feindlichen Jüngling: da erfolgt eine gewaltige Explosion, in welcher das Schattenspiel sich auflöst. Faust stürzt besinnungslos zu Boden und wird, während der Hof in der eingetretenen Finsternis entsetzt flüchtet, von Mephistopheles von dannen geführt.

Zweiter Akt.

1. In Fausts alter Wohnung.

v. 1—439.

Der erste Versuch Fausts, die von ihm wieder in das Leben gerufene Helena unmittelbar festzuhalten, ist gescheitert; eine Betäubung, die äußerlich auf die Explosion zurückzuführen ist, während sie ihren tieferen Grund in der bezaubernden Wirkung der Schönheit der Helena hat, hält alle seine Sinne gefangen. Bewußtlos wird er von Mephisto in seine alte Wohnung zurückgebracht und dort auf seinem früheren Lager niedergelegt; erst als er auf den klassischen Boden des Vaterlandes der Helena versetzt wird, kehrt ihm die Besinnung zurück. Auch dort ist seine erste Frage nach ihr, deren Schönheit ihn so gänzlich eingenommen, sein einziges Beginnen ist, sie aufzusuchen und für sich zu gewinnen. Mit Recht sagt daher hier in den Anfangsworten Mephisto:

„Hier lieg', Unseliger, verführt
Zu schwergelöstem Liebesbande!
Wen Helena paralysiert,
Der kommt so leicht nicht zu Verstande."

Wer ist diese Helena, die bei ihrem ersten Erscheinen einen so gewaltigen Eindruck auf Faust macht,

die er in der klassischen Walpurgisnacht überall sucht, mit der er endlich im dritten Akt vereinigt wird?

Die Antwort, welche die Erklärer geben, ist eine sehr verschiedene; meist wird Helena allegorisch gedeutet als die Idee der Schönheit schlechthin oder als die Schönheit der antiken Kunst oder als die durch die klassische Bildung erzeugte Humanität; ihre Vermählung mit Faust wird damit als ein rein innerlicher Vorgang aufgefaßt.

Dem gegenüber ist wieder mit Nachdruck hervorzuheben, daß das dramatisch Dargestellte auf uns nur wirken kann, wenn es zunächst ganz real gefaßt wird; wir erblicken in der Helena eine wirkliche lebensvolle Persönlichkeit; sie ist in der That in erster Linie nichts Anderes als die von Homer gefeierte Helena, die Tochter des Zeus und der Leda, Gemahlin des Menelaos, die von Paris entführt wurde, um deren Besitz sich Trojaner und Griechen in zehnjährigen blutigen Kämpfen stritten. Als solche lebensvolle Persönlichkeit hat sie der Dichter durchweg in seinem Werke dargestellt, als solche erscheint sie auch — und dies ist der beste Beweis für die Richtigkeit unsrer Auffassung — dem Zuschauer bei der wirklichen Aufführung des Dramas auf der Bühne.

Uebrigens hätten schon Goethes eigne Worte in den 1827 veröffentlichten Bemerkungen über das Zwischenspiel „Helena" (in der Hempel'schen Ausgabe Bd. 29, S. 342 f.) auf diese Auffassung seiner Helena hinführen müssen; er weist hier (ähnlich wie in dem Brief an W. v. Humboldt vom 22. Okt. 1826) darauf

hin, daß er die Episode der Ueberlieferung entnommen habe, und spricht davon, daß es Faust geglückt sei, „die eigentliche Helena persönlich aus dem Orkus ins Leben heraufzuführen."

Die im Faustbuch aufgezeichnete Sage redet nun von einer doppelten Erscheinung der Helena; zuerst beschwört sie Faust am „weißen Sonntag" vor einer Anzahl Studenten, ohne sie länger festzuhalten; später aber zwingt er im dreiundzwanzigsten Jahre seines Bündnisses mit dem Teufel diesen, ihm die Helena zu dauerndem Besitz zu verschaffen, „die er so lieb gewann, daß er schier keinen Augenblick von ihr sein konnte." Sie gebiert ihm einen Sohn und verschwindet nachher bei Fausts schrecklichem Ende spurlos mit demselben.

An diese Darstellung der Faustsage schließt sich Goethe insofern an, als er ebenfalls die Helena in doppelter Weise auftreten läßt: zunächst vorübergehend bei der Beschwörung in der von uns schon besprochnen Schlußscene des ersten Aktes, nur daß hier der Vorgang, um ihm einen würdigeren Hintergrund zu geben, an den Kaiserhof verlegt ist; sodann in ihrer natürlichen Umgebung auf griechischem Boden, wo Faust ihren Besitz erringt und bis zum Tode ihres Sohnes Euphorion mit ihr vereinigt bleibt.

Wir finden also auch hier bei Goethe möglichste Anlehnung an die Ueberlieferung, deren rohe Formen er freilich mit dem lauteren Golde echter Poesie zu füllen verstanden hat. Während nach der Sage der Reformationszeit „der elende Faustus" die Helena nur verlangt, „damit er seines Fleisches Lüsten genugsam Raum gebe",

ist es in unsrer Dichtung der Anblick der vollendeten Schönheit, welcher die in Fausts Brust schlummernde Sehnsucht nach dem Vollkommenen und Idealen so mächtig erregt, daß er im kühnsten Streben die größten Hindernisse überwindet und nicht ruht, bis er den herrlichen Preis sich erkämpft.

In der That erscheint Helena als ein Schönheitsideal schon bei den Griechen, dem Volke, welches wie kein zweites im Leben wie in der Kunst dem Kultus der Schönheit gehuldigt hat. Bekannt sind die Verse, in denen Homer, der ehrwürdigste und in seiner Art vollkommenste Vertreter der griechischen Poesie, die Wirkung der Reize der Helena auf die trojanischen Greise schildert: sie, die vor Augen sehen, wie ihre geliebte Vaterstadt um des fremden Weibes willen dem Untergange anheimfällt, brechen bei ihrem Anblick in die Worte aus (Il. 3, 156 ff):

„Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achäer,
Daß um ein solches Weib sie so lang' ausharren im Elend!
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn."

So erscheint Helena als ein würdiger Kampfpreis für das gewaltige Ringen zweier Völker. Und als nach Beendigung des unseligen Kriegs die Helden in die Heimat zurückgekehrt sind, da hat die überall siegreiche Schönheit der Helena selbst den Groll des gekränkten Gatten überwunden; wir sehen sie wieder als hochgeehrte Königin im Palaste zu Sparta. So findet sie Telemach, als er dorthin kommt, um nach seinem noch in der Ferne weilenden Vater zu forschen. Sie tritt nach der

Schilderung der Odyssee (4, 121 f.) wie immer in königlicher Schönheit hervor:

„aus duftendem, hohem Gemache,
Artemis gleich an Gestalt, der Göttin mit goldener Spindel."

Von allen, nicht am wenigsten von ihrem Gemahl, mit Auszeichnung behandelt, nimmt sie klug und sinnig an der Unterhaltung teil, und Alle lauschen ihren Worten.

Es würde hier zu weit führen, das Bild der Helena durch die antike und moderne Litteratur weiter zu verfolgen; genug, daß sie die Stellung, die sie in der Dichtung der Griechen einnahm, noch heute bei allen Völkern, zu denen griechische Bildung gedrungen, behauptet, und daß der Name Helena für alle Zeiten zum Symbol edler weiblicher Schönheit geworden ist.

Auch in unsrer Dichtung ist Helena — so real sie als bestimmte Persönlichkeit gezeichnet ist — doch eben damit auch die Gestalt, mit welcher sich der Begriff einer Schönheit, die jeden Widerstand besiegt und sich überall Huldigung erzwingt, notwendig verbindet; es ist nicht eine beliebige schöne Frau, sondern die schönste Frau aller Jahrhunderte, welche der himmelstürmende Titan Faust in seine Arme zwingt. Und auch das ist ja nicht gleichgiltig, wie schon von Loeper richtig hervorgehoben hat, daß Helena eine Griechin ist, und daß Faust, um sich mit ihr zu vermählen, gezwungen ist, sie in Altgriechenland auf heimischem Boden aufzusuchen, sich in ihre Zeit zu versetzen. Welchen Einfluß dies auf seine Entwicklung hat, werden wir später sehen.

Dagegen dürfte schon hier die Frage zu beantworten sein, warum der Dichter überhaupt Faust nach Griechen-

land bemüht, warum dieser nicht Helena vermöge des glühenden Dreifußes, den er von den Müttern geholt hat, zu sich heraufbeschwört in seine Zeit, ähnlich wie er dies im ersten Akt am Kaiserhofe thut.

Diese scheinbare Willkür des Dichters erweist sich bei weiterem Nachdenken als eine poetische Notwendigkeit. Soll Helena die Persönlichkeit sein, als welche sie in der Poesie der Völker gefeiert wird, so muß sie in ihrer Eigentümlichkeit als Griechin erscheinen, auf griechischem Boden und in den ihr zukommenden Verhältnissen. Hätte sie der Dichter einfach in die Zeit Fausts versetzt, so wäre sie ein schönes Weib geblieben, wäre aber nicht mehr die wirkliche Helena; Faust hätte etwa mit ihr als einer Frau Venus in einem Zauberberg ein traumhaftes Leben führen können, die Helena Homers hätte er nicht gewonnen. Was thut also der Dichter? Statt die Helena in das Zeitalter Fausts zu führen, versetzt er diesen in die Zeit und die antike Umgebung der Helena. Eine solche Veränderung des Orts nicht nur, sondern auch der Zeit stellt gewiß keine kleine Zumutung an die Phantasie der Zuschauer. Indes sind wir in der Faustdichtung in einer solchen Wunderatmosphäre, daß wir uns wohl auch gefallen lassen, wenn der Dichter seinen Helden durch Mephisto nicht nur von einem Ort zum andern, sondern auch von einer Zeit in die andere hinübertragen läßt.

Zudem hat er alles gethan, um das Seltsame dieses Sprunges nach Möglichkeit zu mildern. Er führt uns nicht unmittelbar in den Palast des Menelaos, sondern zunächst in die Versammlung der griechischen

Geisterwelt im Thal des Peneios in Thessalien. Diese Geisternacht — als Gegenbild zur nordischen auf dem Brocken die klassische Walpurgisnacht genannt — kehrt nach der Fiktion des Dichters noch heute wie vor Jahrtausenden zur bestimmten Stunde wieder; noch heute sammeln sich im Tempethal beim Schein des Mondes alle die glänzenden Gestalten der griechischen Mythenwelt, und wie sie in den Dichtungen des Hellenenvolkes ewig fortleben, behaupten sie dort ihr unvergängliches Dasein.

Indem Faust diese Versammlung betritt, die, als immer wiederkehrend, ewig und zeitlos ist, gelangt er auf ein gewissermaßen zeitlich neutrales Gebiet; er ist noch in der Gegenwart und zugleich doch auch mitten im klassischen Altertum, mitten im Verkehr mit Wesen, die, wie Chiron, der Helena nahe stehen und sie kennen. Erblicken wir ihn dann im dritten Akt der Helena selbst gegenüber, die sich vor ihrem Gatten Menelaos zu ihm flüchtet, so befremdet uns dies nach dem Vorausgegangenen kaum noch; Faust und wir mit ihm sind in dieser griechischen Welt bereits heimisch, mit ihren Gestalten vertraut geworden.

So ist die klassische Walpurgisnacht die Brücke, die uns unvermerkt aus der Gegenwart in die Vergangenheit auf altgriechischen Boden führt, und nur von diesem Gesichtspunkt aus, den ich in dieser Weise noch nirgends hervorgehoben finde, erhält sie ihre volle Bedeutung und Berechtigung in der Faustdichtung. Der Dichter aber hat sich mit ihrer Einfügung eine Gelegenheit geschaffen, uns die griechische

Sagenwelt in ihrer klassischen Formenschönheit in aller Fülle vor Augen zu führen — und wenn er von dieser Gelegenheit etwas reichlich Gebrauch macht und sich von den herrlichen Schöpfungen hellenischer Poesie, die ja allen Gebildeten ans Herz gewachsen sind, nur mit Mühe losreißen kann, so wollen wir auch hier diesen „Kompositionsfehler“ nicht allzu streng richten.

Nach dieser unerläßlichen Vorausverständigung kehren wir zu Faust und Mephisto zurück.

Die Rückkehr der Genossen in die alte Wohnung gestattet dem Dichter, uns die Zustände, wie sie sich dort in der Abwesenheit Fausts entwickelt haben, vor Augen zu führen und uns einige köstliche Parallelen zu gewissen Scenen des ersten Teils zu geben.

Während Faust, auf seinem Lager hingestreckt, noch immer in Betäubung liegt, sieht sich Mephisto neugierig in der Wohnung um. Da ist alles noch unverändert, nur die Scheiben sind trüber geworden, die Spinnweben haben sich vermehrt. Im Tintenfaß starrt die Tinte, das Papier ist vergilbt, in der Feder, mit der Faust sich dem Teufel verschrieben, stockt noch ein Tröpflein von seinem Blut. Mephisto fühlt sich im Andenken an die frühere Scene mit dem Schüler versucht, noch einmal sich in den alten Pelz des Docenten zu stecken. Als er ihn schüttelt, fahren allerlei Insekten, die sich dort eingenistet, heraus und begrüßen freudig den Fliegengott, den Herrn alles Ungeziefers (vgl. I, 1162 ff.).

Kaum hat Mephisto den Talar umgenommen und die Glocke gezogen, so erscheint ein Student, der Famulus des nun selbst zum Doktor gewordenen Wagner, der,

ängstlich die seltsame Erscheinung des Fremden betrachtend, diesem über das Treiben seines Meisters berichtet.

Nach seiner Entfernung kommt der Baccalaureus herbeigestürmt, derselbe, den Mephisto einst als furchtsamen und unerfahrenen Fuchs in der bekannten Schülerscene verhöhnt hat. Jetzt ist er ein völlig Veränderter. Nunmehr hat er sich über Welt und Wissenschaft sein eignes Urteil gebildet, das er für unfehlbar hält. Sein jetziges Selbstvertrauen ist ebenso groß, wie einst seine Bescheidenheit. Die Autorität, der er sich einst willenlos unterwarf, verachtet er jetzt grenzenlos; den einst so hoch verehrten Meister behandelt er in der gröbsten und verächtlichsten Weise. Allein sein Ich ist ihm jetzt maßgebend, und seine Anschauungsweise gipfelt in dem Satz (v. 229):

„Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf."

Unbestreitbar ist, daß der Dichter sich in seiner Darstellung des Baccalaureus, speciell in der citierten Äußerung desselben, erlaubt, die das „Ich" in den Mittelpunkt stellende Fichte'sche Idealphilosophie zu verspotten; doch läßt sich die Entwicklung des schüchternen Füchsleins zu dem unverschämten Baccalaureus auch psychologisch durchaus begründen. Die schädlichen Lehren, die Mephistopheles einst jenem gegeben, sind bei ihm auf fruchtbaren Boden gefallen, und die alte, ihm ins Stammbuch geschriebene Lockung der Schlange: „Eritis sicut Deus" (I 1694) hat an dem sich selbst vergötternden Jüngling ihre volle Wirkung gethan.

Mephistopheles, der die eingebildete Originalität desselben belächelt und dessen Grobheiten nur feine Ironie

entgegenstellt, erkennt mit scharfem Blick, daß diese Wandelung in dem jungen Mann wohl noch nicht die letzte ist, und daß aus dem Most, der so stark braust und schäumt, wohl auch noch einmal ein leidlich klarer Wein werden mag. —

Vor unsern Blicken thut sich nun das ebenfalls in Fausts Wohnung zu denkende Laboratorium Wagners auf, und wir sehen den ehemaligen Famulus Fausts bei seiner Arbeit beschäftigt. Diese ist für seine Art und Weise höchst bezeichnend. Wie ihm einst ein „würdig Pergamen" lieber war als Natur und Menschenwelt, so gedenkt er jetzt die Natur da, wo sie am geheimsten und wunderbarsten waltet, durch seine Kunst zu überbieten: er ist bemüht, auf chemischem Wege ein menschliches Wesen (den Homunkulus) hervorzubringen, denn:

„Es muß der Mensch mit seinen großen Gaben
Doch künftig reinern, höhern Ursprung haben."

Die große That gelingt im Beisein des Mephistopheles und wohl unter dessen geheimer Mitwirkung; es entsteht in der Phiole, in welcher Wagner die feinsten, geistigsten Stoffe zusammengeführt hat, ein helles Licht, und zuletzt gestaltet sich durch Krystallisation die zierliche Gestalt eines Menschleins, das sich sogleich als außerordentlich klug und geistig regsam erweist, aber — als auf künstlichem Wege erzeugt und der wahren Leiblichkeit ermangelnd — unfähig ist, außerhalb der schützenden Glasumhüllung zu existieren.

Goethe benutzt hier eine Vorstellung des Mittelalters, welches wirklich an solche nicht natürlich erzeugte, sondern künstlich durch Krystallisation hervorgebrachte homunculi

glaubte, um in Wagner die Richtung der Wissenschaft zu verspotten, welche alles auf mechanische Weise erklären zu können glaubt, ohne den Unterschied lebendiger Organisation von toter Materie zu beachten. Der frühere Famulus Fausts ist, wie wir schon sahen, mit seiner unfruchtbaren Gelehrsamkeit und seiner Verachtung alles Natürlichen ein geeigneter Gegenstand dieses Spottes; tragikomisch wirkt sein Schmerz, als er von diesem Produkt seiner angestrengtesten Thätigkeit, dem er doch kein wirkliches Dasein verschaffen konnte, sofort Abschied nehmen muß, weil der Homunkulus sich anschickt, Faust und Mephistopheles in die griechische Geisterversammlung zu begleiten, in der Hoffnung, dort selbst vielleicht zu einer vollkommenen Existenz zu gelangen.

Die ganze Erfindung der kleinen Gestalt ist somit ein geistreicher Scherz des Dichters, wie denn von Loeper mit glücklichem Ausdruck den Homunkulus einen „verkörperten Witz“ nennt; auch läßt sich seine Einführung in einem Gedicht, das uns nun einmal in die Sphäre des Wunderbaren versetzt, wohl nicht anfechten. Nicht ganz zu billigen scheint mir aber, daß der Dichter dem kleinen Gesellen einen so breiten Raum in der Dichtung eingeräumt hat und ihn in der klassischen Walpurgisnacht grade am Schluß so in den Vordergrund treten läßt, daß wir Faust und sein Vorhaben fast darüber vergessen.

Aber wie kommt Homunkulus in die griechische Geisternacht? Ist er wirklich, wie manche Ausleger wollen, die Idee antiker Humanität, oder etwa eine Allegorie der Wissenschaft, die durch ihre klassischen Studien uns die schöne Griechenwelt mit ihrer

Poesie und Kunst zurückerobert hat? Und wäre die Fahrt der drei Gesellen in das Peneiosthal etwa nur als innerlicher Vorgang zu fassen, als ein Vertiefen Fausts in humanistische Studien?

Wir haben eine solche Erklärungsweise schon mehrfach zurückgewiesen; wir würden mit ihr das innerste Gefüge des ganzen Werkes auflösen und den Dichter gründlich mißverstehen.*) Wir haben auch hier — dem Wesen dramatischer Kunst entsprechend — die Figuren und Vorgänge zunächst ganz realistisch zu betrachten, ohne der Reflexion, die hinter dem ersten Eindruck noch einen weiteren tieferen Sinn sucht, die Berechtigung abschneiden zu wollen. Für uns ist also Homunkulus eine wirkliche Persönlichkeit, wie ihn denn der Dichter, nachdem er ihn einmal ins Leben gerufen, auch als Persönlichkeit auftreten und handeln läßt.

Wie Goethe dazu kam, Homunkulus zum Führer Fausts in der klassischen Walpurgisnacht zu machen, liegt auf der Hand. Als rein geistiges Wesen ohne Körperlichkeit ist er in einer Geisterversammlung durchaus an seinem Platze; sein durchdringender Verstand findet sich dort schnell zurecht, und so vermag er den Mephisto, welcher als nordische Fabelgestalt sich in der klassischen Umgebung nicht heimisch fühlt, als Wegweiser zu ersetzen.

---

*) Auch paßt die allegorische Auslegung keineswegs zu allen uns in der Dichtung vorgeführten Thatsachen; denn wenn z. B. Homunkulus in der klassischen Walpurgisnacht zuletzt am Thron der Galatea zerschellt und untergeht, so kann dies weder auf die Humanität noch auf die Wissenschaft gedeutet werden. —

Das geistige Wesen des Homunkulus bekundet sich sogleich nach seinem Entstehen, indem er, auf den noch immer in Betäubung daliegenden Faust aufmerksam gemacht, sofort dessen innerste Gedanken zu erraten weiß. Er erkennt, wie jener mit seinen Träumen im Land der Geliebten weilt, wie seine Seele nur lebt in den Vorstellungen der griechischen Dichterwelt, wie er nur dann genesen kann, wenn seine Sehnsucht gestillt wird, und so beredet Homunkulus den Mephisto — der sich schwer dazu entschließt, weil ihm das Ganze nicht recht geheuer vorkommt — endlich dazu, auf seinem Zaubermantel sie nach den thessalischen Gefilden zu versetzen. So erheben sich die drei in die Luft, während Wagner, über den schnellen Verlust seines Kleinen betrübt, zurückbleibt.

---

2. Die klassische Walpurgisnacht.

v. 440 — 1922.

Ueber die Stellung der klassischen Walpurgisnacht zum Ganzen der Dichtung haben wir uns bereits ausgesprochen und in ihr ein notwendiges und organisches Glied derselben erkannt. Nunmehr, wo wir die Ausführung im Einzelnen ins Auge zu fassen haben, wollen wir mit dem Geständnis nicht zurückhalten, daß uns der Dichter auch hier, wie im Mummenschanz des ersten Aktes, seiner Phantasie zu freies Spiel gelassen zu haben scheint, und daß eine knappere, übersichtlichere Darstellung, verbunden mit einem schärferen Hervorheben der für den Gesamtplan wichtigen Momente, der Dichtung nur zum Vorteil gereicht haben würde. So geistreich erfunden und so geschmackvoll ausgeführt das Meiste ist: wir werden doch fast erdrückt von der Fülle der erscheinenden Gestalten und verlieren den Helden, der in seinem Suchen nach der Helena doch im Vordergrund stehen müßte, zu oft aus den Augen. Es scheint, daß der Dichter dem Reiz nicht widerstanden hat, die griechische Mythenwelt, die er sich einmal zum Gegenstand seiner Darstellung genommen, möglichst vollständig vor unsern Blicken wieder aufleben zu lassen, und so

führt er uns nicht nur die bekannteren Erscheinungen vor, sondern citiert auch solche herbei, die ziemlich fern liegen und in den Schriften der Alten selbst nur selten erwähnt werden.

Trotz alledem macht die klassische Walpurgisnacht beim Lesen und noch mehr bei einer geeigneten Aufführung, die allerdings nur eine Auswahl bieten kann, einen großen Eindruck, weil der Dichter sich so in seinen Gegenstand vertieft, ihn so lebendig erfaßt hat, daß jene Sagengestalten klar und deutlich wie leibhaftige Persönlichkeiten vor uns stehen, und daß uns zu Mute wird, als durchwandelten wir die wundersamste Märchenwelt, die uns neu und seltsam und doch wieder wie von Jugend auf bekannt und vertraut entgegentritt.

Als Schauplatz dieser klassischen Walpurgisnacht, zu welcher alle Gebilde der griechischen Mythologie, ja — ähnlich, wie in der nordischen — selbst einzelne bekannte historische Persönlichkeiten Zutritt haben, erscheint ein ziemlich weiter Raum, der größte Teil des durch die Zauberkunst seiner Bewohner berühmten Thessaliens, dessen Gegenden hier in dichterischer Freiheit aneinander gerückt werden. Bald befinden wir uns auf den pharsalischen Feldern, wo in blutiger Schlacht zwischen Cäsar und Pompejus das Schicksal der Welt entschieden wurde, bald am unteren, bald am oberen Lauf des Peneios, des Hauptstromes des Landes, zuletzt an den Felsengestaden des ägäischen Meeres, in das er sich ergießt.

Auf dem Zaubermantel durch die Luft getragen naht sich diesem Gebiet das seltsame Kleeblatt: Faust, Mephistopheles und Homunkulus. Das Ziel

ihrer Fahrt ist das Gefilde von Pharsalus. Dort weilt die thessalische Zauberin Erichtho, die ganz in den Erinnerungen der alten Zeit lebt und mit ihrer Rede diese wieder in uns wach ruft. Hier war es, wo sich Gewalt Gewaltigerem vergeblich entgegenstellte, wo

„Der Freiheit holder, tausendblumiger Kranz zerreißt,
Der starre Lorber sich ums Haupt des Herrschers biegt.“

Noch jetzt wiederholen sich die Erscheinungen jener Schreckenstage des ungeheuren Kampfes:

„Wachtfeuer glühen, rote Flammen spendende;
Der Boden haucht vergoßnen Blutes Widerschein,
Und, angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht,
Versammelt sich hellenischer Sage Legion.“

Vor dem Zaubermantel Mephistos, der sich mit seinem Inhalte wie ein Meteor herabsenkt, flieht Erichtho davon. Das Gefährt landet; kaum berührt Faust den klassischen Boden, so ist bei wiederkehrendem Bewußtsein seine erste Frage: „Wo ist sie?“

Sie meint er, deren Bild seine Seele erfüllt, die all sein Denken und Empfinden beherrscht, die er suchen muß, bis er sie gefunden. Schon die Gewißheit, in ihrem Vaterlande zu weilen, erfüllt ihn mit Freude und neuer Zuversicht.

„Wär's nicht die Scholle, die sie trug,
Die Welle nicht, die ihr entgegenschlug,
So ist's die Luft, die ihre Sprache sprach!“

So entfernt er sich, nach Helena suchend, während Mephistopheles und Homunkulus ihren eignen Abenteuern nachgehen.

Damit gewinnt der Dichter die Gelegenheit, uns die griechische Geisterwelt nach dem dreifachen Eindruck

widerzuspiegeln, den sie auf Faust, Mephisto und Homunkulus macht. Da es uns in erster Linie weniger auf die Erklärung der Einzelheiten, die wir den Spezialkommentaren überlassen müssen, als auf den Nachweis des Zusammenhangs im Großen und Ganzen ankommt, so erlauben wir uns hier, die Anordnung des Dichters zu verlassen und die Abenteuer der drei Gesellen gesondert zu verfolgen, von denen wir die Fausts als die wichtigsten an den Schluß stellen.

Am fremdesten steht seiner Natur gemäß Mephistopheles der klassischen Welt gegenüber. Voll Staunens sucht er sich zu orientieren. Im Ganzen verhält er sich kühl und ablehnend und behandelt alles in seiner spöttisch-ironischen Weise; nur wo er Sinnlichkeit oder lüsterne Frechheit wittert, erwacht sein Interesse. Beim ersten Ueberblick fällt ihm die unbefangene antike Nacktheit auf:

„Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
Doch das Antike find' ich zu lebendig."

Zunächst stößt er auf eine Gruppe sagenhafter Wesen, die wegen ihres Golddurstes zusammengehören: die Greifen, die grimmig die Schätze hüten, die Riesenameisen, die sie herbeischleppen, die Arimaspen, die sie rauben. Weiterhin läßt er sich mit den Sphinxen in ein Gespräch ein, denn zu seiner Freude bemerkt er, daß er die Reden der fremden Geister versteht und so sich doch leichter hier eingewöhnt, als er erst glaubte. Der Gegensatz zwischen dem nordischen Phantom und den doppelgestaltigen Wesen, die, halb Löwe, halb Jungfrau, der heißen ägyptischen Sandwüste angehören, kann nicht grotesker gedacht werden.

Zu den gefährlichen Ungeheuern der griechischen Sage gehören auch die Sirenen, die jetzt ihren bezaubernden Gesang hören lassen, mit dem sie die Fremden nur anlocken, um sie zu zerfleischen.

Nach kurzer Begegnung mit Faust, der herantritt, um die Sphinxe nach Helena zu fragen, entfernt sich Mephisto aus dieser Gegend, die auch durch allerlei andre Ungeheuer — die stymphalischen Vögel, die Köpfe der lernäischen Schlange — unsicher gemacht wird, um den Lamien nachzujagen.

Wir treffen ihn (v. 1111) wieder, wie er, verdrießlich über die wunderbaren Veränderungen des Bodens, der durch vulkanische Kräfte umgestaltet wird, seine fruchtlose Jagd nach jenen Gespenstern fortsetzt; sie erscheinen ihm als Jungfrauen in reizender, verlockender Gestalt, sobald er aber eine von ihnen ergreift, verwandelt sie sich sofort in irgend einen häßlichen Gegenstand. So von allen Seiten gefoppt, trifft Mephistopheles im Gebirge auf den Homunkulus, der nun an seiner Stelle die Führung der Handlung übernimmt.

Als Mephisto wieder in den Vordergrund tritt (v. 1386), ist er im Auf- und Niederklettern zu der Höhle der Phorkyaden gelangt. Mit ihnen — der häßlichsten Ausgeburt der griechischen Phantasie — Aeschylus beschreibt sie als

„Phorkys Brut, Jungfrauen, hochbetagt,
Schwanfarbene Drillinge, eines Augs Teilnehmende,
Einzahnig, die nicht Helios je angeschaut
Mit Sonnenstrahlen, noch bei Nacht Selene je" —

mit ihnen läßt sich Mephisto in Unterhandlungen ein,

wiewohl auch er vor dem „Dreigetüm" erstaunt. Durch unverschämte Schmeicheleien sucht er sie für sich zu gewinnen, und da sie so bescheiden seien, sich alle drei an einem Auge und einem Zahn genügen zu lassen, so bittet er sie, ihm für kurze Zeit die Gestalt der einen Schwester zu überlassen und die Wesenheit der drei in zwei zusammenzufassen. Die Phorkyaden lassen sich überreden, und so kleidet sich denn Mephisto in die Gestalt der einen von ihnen, sich so nach seiner Weise hellenisierend. Da er hiermit seinen Zweck, sich auf griechischem Boden einheimisch zu machen, erreicht hat, so verschwindet er von da ab aus dem Gesichtskreis.

Der zweite der Genossen, Homunkulus, hat ein anderes Interesse. Als rein geistiges, auf dem Wege der Wissenschaft erzeugtes Wesen findet er sich auf dem klassischen Gebiete leicht zurecht; ihm liegt aber vor allem daran, da er der Körperlichkeit entbehrt, erst wahrhaft zu entstehen. So schwebt er leuchtend von Stelle zu Stelle und ist so glücklich, endlich auf zwei Philosophen zu stoßen, die über die Entstehung der Dinge tief nachgedacht haben und ihm jedenfalls Auskunft geben können. Freilich sind diese Männer, Thales und Anaxagoras, selbst sehr verschiedner Meinung und in lebhaftem Streite begriffen; während Anaxagoras dem Feuer als dem Urprinzip den Vorzug giebt, erblickt Thales dasselbe im Wasser. Goethe hat, wie er öfter in seinem „Faust" auf wissenschaftliche Theorieen anspielt, so auch hier in der klassischen Walpurgisnacht Gelegenheit genommen, den Streit der Vulkanisten und der Neptunisten vorzuführen, von denen jene dem inneren vulkanischen

Feuer, diese dem Wasser den Hauptanteil an der Bildung der Erdoberfläche zuschreiben. Der Dichter führt uns auf diese Frage nicht nur durch das Gespräch der beiden Philosophen, sondern auch durch die thatsächlichen Vorgänge, indem er die Naturgewalten in ihrer Wirksamkeit zeigt, einen Berg sich plötzlich vom Erdinnern aus erheben, einen Felsen vom Monde herabstürzen läßt. Für die eigentliche Handlung ist nur wichtig, daß Homunkulus sein Vertrauen dem Thales schenkt und sich von diesem zum Meere führen läßt.

Hier lernen wir eine neue Reihe von Göttern und Halbgöttern kennen. Zu den Sirenen, welche sich an der Küste gelagert haben und von neuem ihren lieblichen Gesang erschallen lassen, gesellen sich, aus den Meereswogen auftauchend, die Nereiden und Tritonen, die sich aber bald entfernen, um von der Insel Samothrake die rätselhaften Göttergestalten der Kabiren herüberzuholen. Unterdes führt Thales den Homunkulus zum alten Meergotte Nereus, der ihn bei seinem Wunsch, zu entstehen, beraten soll; dieser aber verweist ihn an den Proteus: er, der aller Verwandlungen kundig sei, werde am besten sagen können, „wie man entstehn und sich verwandeln kann."

Während Homunkulus mit Thales den Proteus aufsucht, kehren die Nereiden und Tritonen mit den Kabiren zurück; bei Schilderung des unbekannten Wesens dieser Gottheiten wird humoristisch auf die streitenden Ansichten der Philologen über sie angespielt.

Homunkulus gelingt es, Proteus aufzufinden und trotz seines scheuen Wesens, das sich immer hinter neue

Verwandlungen versteckt, durch sein aufleuchtendes Licht herbeizulocken. Proteus giebt dem armen Zwerglein, dem es nicht an geistigen Eigenschaften, aber am Greifbaren und Körperlichen fehlt, in einer an Darwinistische Theorieen anklingenden Rede den Rat, sein Dasein im Meere zu beginnen (v. 1695 ff.):

„Im weiten Meere mußt du anbeginnen!
Da fängt man erst im Kleinen an
Und freut sich, Kleinste zu verschlingen;
Man wächst so nach und nach heran
Und bildet sich zu höherem Vollbringen."

Während die Telchinen von Rhodus, die sich ihrer Schmiedekunst und der Herstellung der ersten Götterbilder rühmen, vorüberziehen, besteigt Homunkulus den zum Delphin gewordenen Proteus und läßt sich von ihm ins Meer tragen, in dessen holder Feuchte es ihm ausnehmend gefällt. Immer neue Göttergestalten kommen heran, welche die Ankunft der lieblichsten unter den Töchtern des Nereus, der reizenden Galatea, ankündigen. Endlich naht sie selbst, in ihrer holden Anmut gleich einer jüngeren Aphrodite verehrt; alles huldigt ihr; auch Homunkulus fühlt sich in mächtigem Sehnen zu ihr hingezogen, aber indem er sich ihr nähern will, zerschellt die ihn schützende Glashülle am Thron der Geliebten, und so vermag er nur sterbend durch sein ausströmendes Licht die Göttergestalten und das Meer ringsum zu verklären und durch seinen Tod den Allsieger Eros zu preisen. Dieser, der Gott der Liebe, ist es, der den Streit der Elemente schlichtet, der sie, wo er herrscht, alle in Eintracht vereinigt.

Demnach gelangt der arme Homunkulus zwar nicht zu dem erwünschten vollkommenen Leben, aber er findet den rühmlichsten Untergang zu den Füßen der angebeteten Schönheit. So erscheint er als geistiges Ebenbild Fausts, den ebenfalls die leidenschaftliche Verehrung des Schönen in das klassische Land getrieben, nur daß er, glücklicher als Homunkulus, sein kühnes Vorhaben durchführt und sich der geliebten Gestalt bemächtigt.

Und so kommen wir nun zu Faust, dessen Auftreten in der klassischen Walpurgisnacht für den Zusammenhang des Ganzen ja ohne Frage die größte Bedeutung hat. Ihn treibt die Sehnsucht nach Helena rastlos umher. Schon der Anblick der Wundergestalten der griechischen Sage weckt in ihm große Erinnerungen und belebt sein Hoffen; denn, wie Mephistopheles treffend bemerkt (v. 628 f.):

„wo man die Geliebte sucht,
Sind Ungeheuer selbst willkommen."

Zunächst fragt Faust die Sphinxe, die ältesten, aus Aegypten herübergenommenen Gestalten der griechischen Sage:

„Ihr Frauenbilder müßt mir Rede stehn:
Hat eins der euren Helena gesehn?".

Die Sphinxe verneinen es: ihr Dasein auf Erden reicht nicht bis in so späte Zeit herab; doch verweisen sie ihn an den Centauren Chiron.

Faust, welcher der Verlockung der Sirenen, so wie nachher (v. 698 ff.) der der Flußnymphen des Peneios widersteht, glaubt wie einst in dem von Homunkulus gedeuteten Traumbild (v. 338 ff.), so auch hier

im rieselnden Gewässer Leda, die Mutter der Helena, mit ihren Frauen und den sich zu ihnen gesellenden Schwänen zu erblicken, als er plötzlich den schnellen Hufschlag eines Rosses vernimmt:

„Ein Reiter kommt herangetrabt!
Er scheint von Geist und Mut begabt,
Von blendend weißem Pferd getragen —
Ich irre nicht, ich kenn' ihn schon,
Der Philyra berühmter Sohn!"

Es ist Chiron, der freundlich Faust Rede steht, und da es ihm unbequem ist, zu verweilen, ihn auf seinen Rücken nimmt. Er, der weise Centaur, der die Helden alle gesehen von den Argonauten und Herakles bis herab zu seinem Zögling Achilles, er kennt auch die schönste Frau, die Helena, ja er hat sie einst selbst auf seinem Rücken durch die Sümpfe bei Eleusis getragen, als sie, von ihren Brüdern, den Dioskuren, aus Räuberhand befreit, heimkehrte.

„Da sprang sie ab und streichelte
Die feuchte Mähne, schmeichelte
Und dankte lieblich-klug und selbstbewußt.
Wie war sie reizend! Jung des Alten Lust!"

Nur stärker wird durch diese Kunde das Feuer der Leidenschaft in Faust entzündet. Er vertraut Chiron, daß er Helena selbst zu gewinnen hoffe. Wie sich einst Achilles außer der Zeit auf Pherä mit ihr verbunden, so will auch er Liebe gegen das Geschick erringen (v. 873 ff.):

„Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,
Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt,
Das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig?
So groß als zart, so hehr als liebenswürdig?

Du sahst sie einst; heut' hab' ich sie gesehn,
So schön wie reizend, wie ersehnt so schön!
Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfangen:
Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen!"

Chiron, obwohl durch dieses Verlangen befremdet, führt Faust zur Manto, der Tochter des Aeskulap; sie werde ihn heilen. Er meint freilich die Heilung von seinem wahnsinnigen Begehren, während Faust nur in der Erfüllung seiner Wünsche Genesung erhofft. Am Tempel der Manto angelangt, werden sie von dieser Priesterin als Halbgötter begrüßt. Sie läßt Faust in den dunkeln Gang eintreten, der in die Unterwelt führt, zur Persephoneia, der Königin der Toten. Wie ehemals Orpheus, möge er sich von dieser die Geliebte erbitten und sie an das Licht des Tages zurückführen.

Leider bricht hiermit die Darstellung des von Faust in der klassischen Walpurgisnacht Erlebten ab. Ursprünglich hatte der Dichter vor, auch noch die Scene auszuführen, in welcher Faust — ein zweiter Orpheus — durch eine feurige Rede die Persephone bewegt, ihm die Helena herauszugeben. Wir müssen auf das lebhafteste bedauern, daß Goethe diesen Plan später aufgegeben hat. Keineswegs war diese Scene — wie von Loeper meint — dramatisch entbehrlich; sie würde im Gegenteil die Spitze und den Gipfel der ganzen klassischen Walpurgisnacht gebildet haben. Diese zeigt uns, wie Faust in der antiken Geisterwelt nach der Helena sucht; der höchste Moment und Abschluß dieses Suchens wäre aber grade sein Hintreten vor die Fürstin der Toten und die Erlangung von deren Ein-

willigung zur Herausgabe der Helena gewesen. An die Darstellung dieses Momentes hätte sich dann das wirkliche Erscheinen der Helena im dritten Akt der Dichtung vortrefflich angeschlossen. Da nicht zu bezweifeln ist, daß Goethe den Schwierigkeiten einer solchen Aufgabe vollkommen gewachsen gewesen wäre, so ist es wohl nur ein ungünstiger Zufall, daß sein Vorhaben unausgeführt geblieben ist und so nun auch die klassische Walpurgisnacht, wie die nordische (vgl. das hierüber zum ersten Teil der Dichtung Bemerkte), fragmentarisch endet. Denn daß am Schluß der antiken Geisternacht nicht Faust, sondern Homunkulus im Vordergrund der Handlung steht, haben wir schon oben als einen entschiedenen Fehler bezeichnen müssen, obwohl ja im Uebrigen der mit dem Zerschellen des Homunkulus am Thron der Galatea ausgedrückte Gedanke, daß alles der siegreichen Schönheit und dem allgewaltigen Liebesgotte huldigen müsse, ebenfalls nicht ungeeignet erscheint, das Auftreten der durch die Liebe aus dem Orkus heraufgeführten Helena anzukündigen.

Dritter Akt.

1. Vor dem Palaste des Menelaos in Sparta.

v. 1—639.

Nachdem wir in der klassischen Walpurgisnacht des zweiten Aktes die Gestalten der griechischen Sagenwelt in reicher Fülle kennen gelernt haben und mit ihnen vertraut geworden sind, überrascht es uns nicht mehr, nun auch Helena selbst in ihrer natürlichen Umgebung zu erblicken. Der Dichter zeigt sie uns in dem Augenblick, wo sie nach der Zerstörung Trojas den heimischen Boden wieder betreten hat und dem altertümlichen Königspalast zueilt, den sie einst als Flüchtende mit Paris verlassen. Wie glücklich dieser Moment gewählt ist, um eine neue Handlung an ihn zu knüpfen, wird sich im Folgenden ergeben.

Wie der Dichter im „Faust" überhaupt mit großer Kunst die Form dem Inhalt anpaßt, so hat er diesem Teil seines Werkes ganz den Zuschnitt einer antiken Tragödie gegeben; eigentümlich, aber durchaus der Situation entsprechend, klingen die würdevollen Versmaße des Dialogs, die belebteren, mannigfaltigeren Strophen des Chors an unser Ohr, bis nachher mit dem Auftreten

Fausts und seiner Schar die leichteren modernen Rythmen und der romantische Reim wieder die Oberhand erhalten. So schmiegt sich die Darstellung wie ein feines, durchsichtiges Gewand der leichtesten Wendung des Gedankens an, und mit Recht hat man von diesem Abschnitt behauptet, daß er zu dem Herrlichsten gehört, was jemals in deutscher Sprache gedichtet worden ist.

Auch auf der Bühne sind diese Scenen von großer Wirkung; hier erkennt man erst, wie realistisch der Dichter gezeichnet hat. Hier, wo uns Helena als lebensvolle Persönlichkeit entgegentritt, empfindet man deutlich, wie unberechtigt eine Auslegung der Dichtung ist, die alles in blasse Allegorie auflösen, alles als innerlichen Vorgang in die Seele Fausts verlegen will. So wundersam die uns vorgeführte Handlung ist: wir werden durch sie in die vollkommenste Illusion versetzt und empfinden bei der Aufführung eine echt dramatische Wirkung.

Bei aufgehendem Vorhang erblicken wir im Hintergrund den Königspalast des Menelaos. Inmitten ihrer Frauen, gefangner Trojanerinnen, tritt uns Helena in königlicher Haltung entgegen. In schwungvollen Trimetern erzählt sie, wie sie eben vom Strande kommt, wohin sie vom phrygischen Blachgefild die schaukelnden Meereswogen trugen. Menelaos weilt, der Heimkehr froh, mit seinen Kriegern noch an der Küste, sie aber begrüßt das hohe Haus ihres Vaters Tyndareos, wo sie mit ihren Geschwistern einst fröhlich spielend aufgewachsen. Hier war es, wo sie aus vielen Freiern einst den Menelaos als Bräutigam erkor, von hier riß sie einst ein verhängnisvolles Schicksal in die Fremde.

Der Chor preist seine Herrin; ihr sei das größte Glück, der Ruhm der Schönheit, beschert, vor welcher auch der stolzeste Held seinen Sinn beuge.

Aufs neue nimmt Helena das Wort. Noch weiß sie nicht, welches Schicksal ihrer harrt, ob sie als Gattin und Königin zurückkehrt, oder ob ihrer zur Strafe für die einstige Untreue schwere Vergeltung harrt.

„Erobert bin ich, ob gefangen, weiß ich nicht."

Ueber die künftige Haltung ihres Gemahls ist sie in ernster Besorgnis; nur selten hat er sie bei der Heimfahrt angeblickt, düster sinnend saß er ihr gegenüber. Nun aber hat er ihr bei der Landung befohlen, zum Palast vorauszugehen und ein Opfer vorzubereiten; was geopfert werden soll, hat er noch nicht bezeichnet. So betritt Helena, einer ungewissen Zukunft entgegengehend, das Haus, das sie einst, ihrer Pflicht vergessend, verlassen, während der Chor der dienenden Frauen nach Sitte der antiken Tragödie ihre Reden und Handlungen mit seinen Betrachtungen begleitet.

Mit Staunen sieht Panthalis, die Führerin des Chors, bald Helena aus dem kaum betretenen Hause zurückkehren. Wie die Herrin selbst den Dienerinnen berichtet, hat sie den Palast zu ihrer Verwunderung leer und schweigsam gefunden; keine Schaffnerin, keine Magd ist ihr entgegengetreten, sie zu bewillkommnen.

„Als aber ich dem Schoße des Herdes mich genaht,
Da sah ich bei verglommner Asche lauem Rest
Am Boden sitzen welch verhülltes, großes Weib,
Der schlafenden nicht vergleichbar, wohl der sinnenden!
Mit Herrscherworten ruf' ich sie zur Arbeit auf,

Die Schaffnerin mir vermutend, die indes vielleicht
Des Gatten Vorsicht hinterlassend angestellt.
Doch eingefaltet sitzt die unbewegliche.
Nur endlich rührt sie auf mein Dräun den rechten Arm,
Als wiese sie von Herd und Halle mich hinweg."

Bei dem Versuch der Königin, trotzdem weiter vorzudringen, hat das Wunder vom Boden sich erhoben:

„Gebieterisch mir den Weg vertretend, zeigt es sich
In hagrer Größe, hohlen, blutig-trüben Blicks,
Seltsamer Bildung, wie sie Aug' und Geist verwirrt."

Durch seinen schreckenden Anblick hat das fremdartige Wesen die Königin aus dem Hause verscheucht, ja es ist ihr selbst nach der Vorhalle gefolgt und zeigt sich nun in seiner Häßlichkeit offen bei Tageslicht den furchtsamen Frauen.

Wir erkennen in ihm sogleich Mephisto, der, in Gestalt der Phorkyas von dem Palast Besitz ergriffen hat und die Rolle der Schaffnerin spielt. Noch mehr als durch seinen Anblick erschreckt er jetzt die Frauen durch giftige Schmähreden, die er, trotz der Zurechtweisung der Helena, in lebhaftem Wortwechsel mit den einzelnen Mitgliedern des Chors fortsetzt, bis die Königin Frieden gebietet.

Nun erörtert er in ruhigerem Gespräch mit Helena deren Schicksal, indem er besonders hervorhebt, wie sie von je die Leidenschaft der Männer erregt habe, wie sie schon als Kind von Theseus geraubt, von allen Helden Griechenlands umworben, dem Menelaos vermählt, von Paris nach Troja entführt, ja selbst „gegen allen Geschicks Beschluß" mit Achilles vereint worden sei. Diese

Erinnerungen erregen Helena so, daß sie ohnmächtig den Gefährtinnen in die Arme sinkt.

Als die Königin, sich von dem Anfalle erholend, der Schaffnerin das Opfer zuzurüsten befiehlt, enthüllt ihr Mephisto das schreckliche Geheimnis: das Opfer, das Menelaos den Göttern darzubringen gedenkt, ist Helena selbst; sie soll durch des Beiles Schärfe fallen, von den Begleiterinnen aber heißt es:

„Am hohen Balken drinnen, der des Daches Giebel trägt,
Wie im Vogelfang die Drosseln, zappelt ihr der Reihe nach.“

Sich an dem Entsetzen der Frauen weidend, malt Mephisto schadenfroh in den Befehlen an seine in Zwerggestalt herbeieilenden Diener die Einzelheiten des bevorstehenden Opfers weiter aus.

Doch auch in der äußersten Gefahr bleibt Helena gefaßt und steht auf Rettung sinnend da, während

„Die Mädchen welken, gleich gemähtem Wiesengras.“

Die Chorführerin forscht unterdes bei der Phorkyade, ob es noch einen Weg der Rettung gebe. Es gebe einen solchen, verkündet Mephisto und berichtet dann, wie während der Zeit, daß Menelaos auf Raubzügen nach fernen Küsten und im Kampf vor Ilios abwesend war, im Gebirge des Landes, von Norden her kommend, sich ein kühnes Geschlecht angesiedelt und eine feste Burg erbaut habe, von der aus es die Umgegend beherrsche. Zu dem Anführer der Fremden — wir erkennen nachher in ihm Faust — möge Helena mit ihren Frauen sich flüchten; er sei ein muntrer, kecker, wohlgebildeter, verständiger Mann, der auf seiner kunstvoll erbauten Burg

es wohl verstehen werde, die bei ihm Hülfe Suchenden zu schützen.

Noch steht Helena unentschlossen: da ertönt von fern der scharfe Klang der Trompete, der des Menelaos Herannahen verkündigt; es ist die höchste Zeit zur Flucht, und so entschließt sich denn die Königin, mit ihren Frauen bei dem fremden Zwingherrn Schutz zu suchen.

Sogleich erheben sich Nebel, welche die bekannte Gegend verhüllen; als sie wieder entweichen, hat sich der Schauplatz verwandelt, und die Frauen sehen sich in den inneren Hof der Ritterburg Fausts versetzt. —

Blicken wir auf den Verlauf der Handlung zurück, so müssen wir erstaunen, wie der Dichter verstanden hat, auf der Grundlage gewisser Voraussetzungen dieselbe durchaus natürlich und folgerecht zu gestalten.

Wir hatten schon oben ausgeführt, inwiefern es notwendig war, die wieder zum Leben erweckte Helena — wenn sie anders als wirkliche Persönlichkeit und in ihren charakteristischen Eigenschaften erscheinen sollte — in ihrer historischen Umgebung auftreten zu lassen; wir hatten verfolgt, wie Faust selbst, zunächst in der sich ewig wiederholenden, zeitlosen Geisternacht, in die griechische Welt eintritt, um sich dort die Helena zu erkämpfen.

Der Dichter hat nun zum Beginn der Handlung, welche die beiden zusammenführen soll, sehr glücklich den Augenblick erwählt, in welchem Menelaos mit der wieder erstrittenen Gemahlin von Troja heimkehrt. Von diesem Punkt aus konnte sich das Geschick der Helena in doppelter Weise entwickeln. Entweder — so stellt es die griechische Sage dar — verzeiht Menelaos die ihm durch die Flucht

mit Paris angethane Kränkung, und Helena herrscht wieder an seiner Seite als hochgeehrte Königin. Oder — dies nimmt Goethe an — er sinnt heimlich auf Rache und denkt die Helena zu töten: dann hat ein Verlauf, wie ihn unsre Dichtung schildert, die höchste Wahrscheinlichkeit.

Auch die Annahme, daß während der Abwesenheit des Menelaos sich ein fremdes, eroberndes Geschlecht in der Nähe Spartas angesiedelt habe, ist keineswegs so willkürlich, wie von manchen behauptet wird. Die Geschichte oder Sage berichtet von großen Erschütterungen, die innerhalb der von ihren Herrschern verlassenen Reiche während oder nach dem trojanischen Kriege vor sich gingen: bald folgte eine Zeit der Umwälzung, in welcher ganze Stämme ihre Wohnsitze verließen und neue dafür eintauschten. Was hindert den Dichter, ähnliche Veränderungen auch für Sparta anzunehmen und eine fremde Schar sich auf dem Boden des Peloponnes ansiedeln zu lassen?

Daß diese Schar nun germanischen Blutes ist, ist ja allerdings ein starker Anachronismus; wir müssen in die Zeit der Völkerwandrung oder der Kreuzzüge übergreifen, um solche germanische Eroberer an den Küsten des Mittelmeeres zu finden. Besonders aber nach dem Kreuzzug von 1204, welcher zur Errichtung des lateinischen Kaisertums führte, treten kühne Abenteurer, unter ihnen auch deutsche Ritter und Herren, in größerer Zahl auf, welche sich auf altgriechischem Boden eine Herrschaft gründen. Auf diese Thatsache gestützt, läßt Goethe — allerdings in kühner Zusammenrückung der

Zeiten — auch seinen Faust als Führer einer stolzen Ritterschar den Peloponnes betreten und zeigt ihn uns dort als Herren einer das Land umher beherrschenden Zwingburg.

So erreicht er in der folgenden Scene den ganz eigenartigen, auf der Bühne außerordentlich wirksamen Gegensatz zwischen der Helena und ihren Dienerinnen einerseits in ihrer klassisch-antiken Erscheinung und der stolzen Pracht des Rittertums, das durch Faust und seine Gefährten repräsentiert wird. Uebrigens mag, wer über den Gegensatz der Zeiten nicht hinwegkommt und sich von dem Anachronismus allzusehr gestört findet, sich daran erinnern, daß wir in der Burg und deren Insassen im Grunde doch nichts als eine Zauberschöpfung des Mephistopheles zu erblicken haben, die allerdings grade deshalb den Anschein lebensvoller Wirklichkeit erweckt, weil sich der Dichter in ihrer Darstellung eng an gegebne historische Formen anlehnt.

---

2. Innerer Hof der Burg Fausts.

v. 640—1086.

Mit Staunen erblicken die Frauen die fremde Umgebung, die sie auf einmal umschließt: die himmelanstrebenden, glatten Mauern, die mannigfachen Gebäude mit ihren Säulen und Bogen, ihren Altanen, Galerieen und Wappenbildern, grade wie sie Mephisto (v. 530 ff.) beschrieben hat. Die Chorführerin ermahnt die erregten Mädchen zur Besonnenheit; Helena schaut sich nach der Alten um, die sie hierher gewiesen und in der sie nun eine Wahrsagerin (Pythonissa) erkennt.

Da wird es auf einmal in der Burg lebendig; zum Empfang der Gäste naht in wohlgeordnetem Zug die Schar der Faust dienenden Jungherren (Edelknaben), die in ihrer strahlenden Gesundheit und sittigen Haltung einen reizenden Anblick bieten. Schnell stellen sie über einem ausgebreiteten Teppich einen Thronsitz her, der von einem Zeltdach überschattet wird; auf ihn geleiten sie die Helena, während der Chor sich um sie schart.

Bald naht auch Faust als Burgherr in reicher, ritterlicher Kleidung, eine stattliche, gewinnende Erscheinung, so daß die Chorführerin meint (v. 695 ff.):

„Wenn diesem nicht die Götter, wie sie öfter thun,
Für wenige Zeit nur wundernswürdige Gestalt,
Erhabnen Anstand, liebenswerte Gegenwart
Vorübergänglich liehen, wird ihm jedes Mal,
Was er beginnt, gelingen, sei's in Männerschlacht,
So auch im kleinen Kriege mit den schönsten Frau'n."

So erscheint er der Helena würdig, die ihm nicht als Gedemütigte, Schutzflehende, sondern als sieggewohnte Königin, voll Anmut und Hoheit entgegentritt.

Gleich mit seinen ersten Worten und Handlungen huldigt ihr Faust in ritterlicher Weise als seiner Herrin. Gefesselt führt er den Wächter des Turms, Lynkeus, mit sich, welcher, geblendet von der Schönheit der Helena, die ihm wie eine Sonne von Süden her aufging, deren Ankunft dem Burgherrn zu melden vergessen hat, so daß dieser die nahenden Frauen nicht rechtzeitig empfangen konnte. Helena, der die Entscheidung über das Schicksal des Schuldigen anheimgestellt wird, hört seine Verteidigung freundlich an und begnadigt ihn, der nur um ihretwillen gefehlt habe. So zeigt uns der Dichter sie, die überall, in Sparta und Troja wie auf der Burg des Faust, als Gebieterin erscheint, sogleich in dem vollen Glanze ihrer alles besiegenden Schönheit. Wir verstehen, wie Faust sich getrieben fühlt, mit seiner ganzen Umgebung ihr zu huldigen, ihrem Dienst sich zu weihen (v. 777 ff.):

„Was bin ich nun? Auf einmal machst du mir
Rebellisch die Getreusten, meine Mauern
Unsicher. Also fürcht' ich schon, mein Heer
Gehorcht der siegend-unbesiegten Frau.
Was bleibt mir übrig, als mich selbst und alles,

Im Wahn das Meine, dir anheimzugeben?
Zu deinen Füßen laß mich frei und treu
Dich, Herrin, anerkennen, die sogleich
Auftretend sich Besitz und Thron erwarb."

Lynkeus, der, nun seiner Fesseln entledigt, mit einer Kiste herbeieilt und alle seine erbeuteten Schätze der Herrlichen zum Besitz darbietet, ist nur ein Abbild seines Herrn, der ihr die ganze Burg mit ihrem gesamten Inhalt zu eigen giebt: wir sehen hier das anziehende Schauspiel, wie die grenzenlose Frauenverehrung des ritterlichen Mittelalters sich das in Helena verkörperte Schönheitsideal des Altertums zum Gegenstande wählt.

Die so mit einem Male zu neuer Macht Erhobene ruft in der klaren Erkenntnis, daß sie am sichersten herrscht, wenn sie ihren Einfluß am wenigsten fühlbar macht, Faust als Genossen auf den Hochsitz an ihrer Seite.

In traulichem Gespräch mit Faust sucht sich nun Helena in der sie umgebenden fremden Welt zurecht zu finden, was ihr, die ebenso klug als schön ist (vgl. Akt 2, v. 859), leicht gelingt. So ist ihr in der Rede des Lynkeus der Gleichklang der Reime aufgefallen, der dem Altertum fremd ist:

„Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen."

Faust belehrt sie, und im Wechselgespräch üben sie sofort die neue Kunst, indem eines zu der Rede des andern den Sinn und Vers abschließenden Reim sucht, womit sich ungezwungen die Erklärung gegenseitiger Liebe verbindet.

So genießen sie, unbekümmert um Vergangenes und Zukünftiges, das hohe Glück der Gegenwart, ein Glück, von dem sie sich in dem traumhaften Bewußtsein, es gegen alles Geschick und nur für kurze Zeit errungen zu haben, doppelt beseligt fühlen.

Da tritt Mephisto schadenfroh störend dazwischen mit der bedrohlichen Nachricht, daß Menelaos mit seinem Heere heranrücke, um den kühnen Eindringling und Frauenräuber zu züchtigen. Faust bietet sofort seine gesamte Macht auf, um Helena zu verteidigen:

„Nur der verdient die Gunst der Frauen,
Der kräftigst sie zu schützen weiß.“

Und so sendet er die in trotziger Kraft dienstbereit herbeieilenden Mannen aus, den Menelaos an das Meer zurückzudrängen und als treue Vasallen nach allen Richtungen hin die Herrschaft des Gebieters im Peloponnes zu sichern.

Als mächtig waltender Fürst erscheint damit Faust den Frauen und der Helena, ein germanischer Heerkönig, dem

„Die Starken gehorchend stehn,
Jedes Winkes gewärtig.
Seinen Befehl vollziehn sie treu,
Jeder sich selbst zu eignem Nutz,
Wie dem Herrscher zu lohnendem Dank,
Beiden zu höchlichem Ruhmesgewinn.“

Ebenbürtig reicht er der herrlichen Frau, in deren Besitz Heroen sich glücklich fühlten, die Hand, indem er ihr die heimatliche Pelopshalbinsel zu Füßen legt und für sie beide im Herzen dieses Landes, in dem paradiesischen Arkadien, ein seliges Traumleben, eine neue goldne Zeit heraufführt.

3. In Arkadien.

v. 1087—1551.

In einer abgeschiedenen Gegend Arkadiens, wo an steile Felsen mit geräumigen Höhlen sich dichte Lauben und schattige Wälder anlehnen, finden wir die Jungfrauen der Helena in tiefem Schlaf. Aus diesem weckt sie Mephisto, indem er ihnen verkündet, was sich unterdessen mit ihren Gebietern, Faust und Helena, zugetragen hat. Er schildert ihr idyllisches Liebesglück in verborgener Einsamkeit, wo sie, der Welt vergessend, nur sich selbst hingegeben, ungemessene Zeiträume durchlebten. Auch ein Kind ist ihnen geschenkt, Euphorion, ein schöner Knabe, der einem holden Genius gleichend in kühnem Sprunge sich vom Boden hebt und sich von Fels zu Felsen schwingt, wenn ihm auch der freie Flug versagt ist. Mit der Schönheit und Anmut der Mutter verbindet er den kühnen, hochstrebenden Geist des Vaters, und so erscheint er im Schmuck der bunten Gewande, die goldne Leier in der Hand, wie ein jugendlicher Apollo, bei dessen Anblick die Eltern vor Entzücken sich wechselnd ans Herz werfen. Vom Haupte leuchtet es ihm — ungewiß, ob von goldenem Schmuck, oder der hervorbrechenden Flamme übermächtiger Geisteskraft. In allen

seinen harmonischen Bewegungen verkündet er sich schon jetzt als „künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodieen durch die Glieder sich bewegen.“

Der Chor vergleicht diese Kunde mit der Erzählung von Hermes, dem Sohn der Maja, der, ebenfalls früh entwickelt, als Kind schon die Behendigkeit seiner Glieder und die Klugheit seines Geistes erprobte.

Da vernimmt man das melodische Saitenspiel Euphorions, und bald erscheint er auch selbst, von Vater und Mutter begleitet. Das Glück, welches diese drei in ihrer Vereinigung empfinden, kommt in lebhafter Weise zur Aussprache; durch das Kind ist der Bund zwischen Faust und Helena nur vollkommener und inniger geworden.

Aber bald reißt es den mutwilligen Knaben von den Eltern fort; nur mit Mühe halten diese ihn zurück, denn aufwärts will er streben, „zu allen Lüften hinaufzudringen.“

Beachtenswert ist, wie Faust nunmehr selbst im Sohn, der doch diese Natur von ihm empfangen, das Gefährliche ungebändigten Strebens erkennt und vor ihm warnt:

„Nur mäßig! mäßig!
Nicht ins Verwegne,
Daß Sturz und Unfall
Dir nicht begegne,
Zu Grund uns richte
Der teure Sohn!“

Durch die Zurufe der Eltern einigermaßen in Schranken gehalten, beginnt Euphorion mit den Jungfrauen des Chors einen lieblichen Reigentanz, in welchem er, dem die rythmisch geordneten Bewegungen nur Aus-

druck des innersten Wesens sind, durch seine Anmut alle zur Bewundrung hinreißt. Auf diesen Tanz folgen muntere Spiele: er ist der Jäger, der auf die leichtfüßigen Rehe, die Mädchen, Jagd macht. Die meisten lassen sich freilich nur zu gern von ihm fangen und in die Arme schließen; er aber wählt in seiner unbändigen Weise grade die wildeste unter ihnen als Ziel und freut sich, die sich Sträubende zu umarmen und zu küssen. Diese indes setzt Trotz dem Trotz entgegen; ehe sie sich zwingen läßt, giebt sie lieber ihr Dasein auf, indem sie als Flamme emporlodert.*) Wie neckend und doch in ernster Vorbedeutung ruft sie Euphorion zu:

„Folge mir in leichte Lüfte,
F o l g e m i r i n s t a r r e G r ü f t e,
Hasche das verschwundne Ziel!"

Euphorions Uebermut ist indes durch diesen Zwischenfall nicht gedämpft, sondern nur aufs höchste gesteigert und sprengt nunmehr alle Fesseln. Immer höher springt er im Gebirge aufwärts, trotz des warnenden Zurufs der Eltern und des Chors, bis er endlich einen Gipfel erreicht hat, von dem er frei umherschauen kann.

Nun erkennt er, wo er ist:

„Weiß ich nun, wo ich bin!
Mitten der Insel drin,
Mitten in Pelops Land,
Erde- wie seeverwandt."

Vergebens suchen ihn die Mädchen zurückzulocken; ein neues Schauspiel fesselt seine Aufmerksamkeit. Ein

*) Damit erinnert uns der Dichter zuerst wieder daran, daß wir nicht mit natürlichen Wesen, sondern mit aus dem Hades emporgeführten Geistern zu thun haben. —

gewaltiger Krieg ist entbrannt: es ist der heldenmütige Freiheitskampf der Hellenen gegen das Joch der Barbaren, den der Dichter Euphorion hier wie in einer Vision schauen läßt. Mit voller Seele nimmt Euphorion an ihm teil, indem er den mutig ihr Leben Opfernden zujauchzt, ja er hält sich trotz der schmerzlichen Klage der Eltern nicht länger zurück: selbst will er sich in das Kampfgewühl stürzen, wo es donnert auf dem Meer und widerdonnert Thal um Thal, wo der Tod Gebot ist. Nieder will er schweben als siegverkündender Genius, aber wie er sich von dem Felsen schwingt, vermögen die Schwingen, denen er sich vertraut, ihn nicht zu tragen, und er stürzt, ein zweiter Ikarus, tot zu den Füßen der Eltern.

Es ist bekannt, daß in Euphorion Goethe den englischen Dichter Lord Byron verherrlichen wollte, der nach Griechenland zog, um an dem Freiheitskampfe gegen die Türken teilzunehmen, aber vorzeitig einer Krankheit erlag. Mit Recht aber bemerkt schon von Loeper, daß Euphorion nicht Lord Byron ist, sondern nur an ihn erinnern soll. Die Gestalt des Euphorion gehört notwendig in die Helenatragödie, wie wir unten noch näher nachweisen werden, und würde in ihr völlig verständlich sein, auch wenn sie Goethe zu Byron in gar keine Beziehung gebracht hätte, ja sie würde dann eher vor Mißdeutungen bewahrt geblieben sein. Was Goethe veranlaßte, die Beiden zusammenzubringen, ist das ihnen gemeinsame ungebändigte, geniale Streben, ihr tragischer Tod vor Erreichung des Ziels und ihr Verhältnis zu Griechenland, das bei Euphorion als dem Sohne der Helena

ein natürliches ist, während es bei Byron auf der Vorliebe für die Heimat klassischer Kunst und Bildung beruhte.

Der Tod Euphorions erweist sich auch für den Liebesbund zwischen Faust und Helena verhängnisvoll. Der in die Unterwelt hinabgestiegene Sohn zieht auch die Mutter dahin zurück. So bewährt sich an Helena das alte Wort:

„Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint."

Das Band der Liebe und des Lebens, welches ihr ja nur durch die Liebe Fausts wieder zuteil wurde, zerreißt für sie gleichzeitig; indem sie von Faust schmerzlichen Abschied nimmt, schwindet sie zum Orkus hinab und läßt nur ihr Gewand in den Armen des betrübten Gemahls zurück.

Die Phorkyade ermahnt Faust, das Kleid festzuhalten, das göttlich sei, wenn auch nicht mehr die Göttin selbst, die er verlor.

„Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Aether hin, so lange du dauern kannst." *)

Und schon lösen sich die Gewande in Wolken auf, die Faust umgeben, ihn in die Höhe heben und mit ihm hinwegziehn.

Nach dem Verschwinden der Hauptpersonen ist es auch für die Nebenpersonen Zeit, von der Bühne abzutreten. Phorkyas-Mephisto bemächtigt sich der zurückgelassenen Kleider und der Leier des Euphorion; er denkt damit Poeten einzuweihen und zwischen ihnen „Gild- und Handwerksneid zu stiften."

---

*) Ueber die Auffassung dieser Worte und ihre Geltung im Munde Mephistos vgl. das unten Gesagte. —

Die Chorführerin ermahnt die Frauen, der Helena in die Unterwelt zu folgen, doch weigern sich diese, da auch im Hades das Los der Vornehmen und Geringen ein verschiednes sei. Sie ziehen es vor, während die Chorführerin allein zu ihrer Herrin zurückkehrt, sich in die Elemente aufzulösen: die einen verwandeln sich in Dryaden, die in den Bäumen fortleben; die andren werden als Oreaden in den Felsenwänden wohnend das Echo erwecken; wieder andre wählen als Quellnymphen rinnende Gewässer zum Aufenthalt; die letzten denken in den Weinbergen zu hausen, als Dienerinnen des Bacchus, dessen lärmende Feste, die eine lange Zeit saurer Arbeit abschließen, mit kräftigen Zügen geschildert werden. —

So stehen wir am Ende der Helenatragödie, welche die größere Hälfte des Raums im zweiten Teil der Dichtung einnimmt. Die Einheitlichkeit der Handlung innerhalb derselben bedarf kaum noch eines besonderen Nachweises. Wir haben in unsrer Besprechung gesehen, wie trotz der allerdings etwas breiten und episodenreichen Ausführung doch überall der Zusammenhang der einzelnen Scenen deutlich zu Tage tritt und ein natürlicher Fortschritt der Handlung sich ergiebt. Dagegen erfordert die Frage, welche Stellung die Helenadichtung zum Gesamtwerk einnimmt, und in welcher Weise sie die Lebensentwicklung Fausts fördert und weiterführt, eine eingehendere Betrachtung.

Auffallend könnte es zunächst erscheinen, daß der Dichter hier die Liebe zum zweiten Mal als Hebel der Handlung benutzt und uns Faust von neuem einer Frau

gegenüber in heftige Leidenschaft verstrickt zeigt; indes schwindet dies Bedenken, wenn wir die außerordentliche Verschiedenheit der beiden Verhältnisse ins Auge fassen. Nicht als ob wir, wie dies die allegorische Auslegung thut, die Beziehung zwischen Faust und Helena als eine rein geistige, das Ganze als innerlichen Vorgang faßten: wir haben gezeigt, daß dies ganz unzulässig ist und daß Helena durchaus als wirkliche Persönlichkeit, ihre Vermählung mit Faust als thatsächlicher Vorgang zu nehmen ist.

Aber welcher Abstand ist trotzdem zwischen Gretchen und Helena! Jene ist bei allem Liebreiz, mit dem der Dichter ihre Gestalt umgeben hat, das einfache, in engsten Verhältnissen aufgewachsene Bürgerkind, welches, nur durch die Lauterkeit des Wesens und den Adel des Herzens ausgezeichnet, ohne Erfahrung und Bildung an dem Geliebten emporsieht, ihm gegenüber kaum einen Willen hat; diese ist die hochgeborne Fürstin, des Zeus herrliche Tochter, als Ideal königlicher Schönheit von den Dichtern aller Zeiten gefeiert, von den Besten ihres Volkes umfreit, als würdiger Kampfpreis erachtet für das blutige Ringen zweier Nationen; selbst als sie flüchtig und Hülfe begehrend Faust auf seiner Burg aufsucht, tritt sie ihm mit fürstlichem Anstand, klug die Verhältnisse beherrschend, des Sieges gewohnt entgegen, so daß der Stolze nicht ansteht, mit all den Seinigen ihr als seiner Herrin zu huldigen.

Es ist natürlich, daß das Verhältnis zu so verschiedenen Frauen auf Faust eine sehr verschiedene Einwirkung üben muß. Gretchen gegenüber ist es

sein Herz, das vor allem in Anspruch genommen wird. Mit inniger Liebe umfaßt er die kindliche Mädchengestalt, deren reines, hingebendes Wesen sich ihm unauslöschlich einprägt; die heftigsten inneren Kämpfe hat er um ihretwillen zu bestehen; ihr durch ihn selbst herbeigeführtes Unglück rührt und erschüttert ihn auf das äußerste. Die Güte ihres Herzens, ihre Seelenschönheit macht sie, so tief sie im Leben an Wissen unter ihm steht, geeignet, ihm als Führerin zum Himmel voranzugehen, ihn, den früh Geliebten, nach vollendetem Kampfe sich dahin nachzuziehen.

Die Schönheit dagegen, die Faust an Helena anzieht, ist eine völlig andre. Es ist die geistige, selbstbewußte Schönheit des reifen, auf die Höhe des Lebens gestellten Weibes. So leidenschaftlich er sie lieben mag, so hat doch hierbei weniger das Herz Anteil, als sein Schönheitssinn; er empfindet ein mehr ästhetisches Wohlgefallen: die hohe Würde, das edle Maß, die geistdurchhauchte Anmut, von denen ihre Erscheinung wie ihr Handeln durchdrungen ist, ziehen ihn an und erheben ihn gewissermaßen in eine ideale Welt. Er empfängt in der That durch sie einen Eindruck, wie wir ihn durch die vollendetsten Gebilde griechischer Kunst erhalten, in denen sich geistiger Gehalt und edle Form in unerreichbarer Harmonie zusammenschließen.

Und so bedeutet denn in gewisser Weise für Faust die Eroberung der Helena ein Hineinleben in das wiedererweckte griechische Altertum: nur daß er

nicht auf gelehrtem Wege und durch mühsames Forschen sich die Schätze antiker Kunst und Bildung aneignet, sondern in persönliche Beziehung zu den idealen Gestalten gesetzt wird, in denen der hohe Geist des Hellenenvolkes sich selbst zum Ausdruck gebracht hat; daß es ihm vergönnt wird, selbst mit verwegenem Fuß die klassische Geisterversammlung zu durchwandeln, in unmittelbaren Verkehr mit den uns durch die humanistischen Studien vertraut gewordenen Erscheinungen zu treten und in der aus dem Hades erweckten Helena sich der Schönsten aus dieser Heroenwelt auf das innigste zu verbinden.

In diesem Sinn wird Faust allerdings zu einem Typus der neuen Menschheit, die sich die Quellen der alten Kunst und Poesie, die lange verschüttet waren, wieder aufgegraben, aus ihnen sich Erfrischung und Antrieb zu neuem geistigen Aufschwung geholt hat. In diesem Sinne — aber nur in diesem — können wir zugeben, daß sich die Helenadichtung zu einem Symbol der Renaissance und des aus dem Studium der Antike erwachsenden Humanismus gestaltet.

In der That erkennen wir an Faust im vierten Akt eine Erfrischung, eine Steigerung seines gesamten Wesens und insbesondere seiner Thatkraft, die derjenigen nicht unähnlich ist, die sich an der mittelalterlichen Welt durch die Wiederaufdeckung des klassischen Altertums vollzogen hat. Fausts Streben ist maßvoller, aber zugleich klarer und bestimmter geworden. Seine Seele hat sich im Anschauen des Großen erweitert und vertieft; handeln will er und eine große Aufgabe wählt er sich für seine Thätigkeit, aber eine Auf-

gabe, die bei aller Größe durchführbar ist und deren Lösung der Menschheit Nutzen verspricht: die Besiegung des wilden Meeres, die Gewinnung neuen Bodens für heranwachsende Geschlechter.

Daß er sich den Mut und Antrieb zu solchem frischen, planvollen Handeln aus seinem Verkehr mit Helena und ihrer Welt geholt hat, spricht Mephisto deutlich aus, wenn er, als Fausts Beschluß ihm bekannt wird, äußert (Akt 4, v. 148):

„Man merkt's, du kommst von Heroinen!"

Und daß, wenn die Verbindung mit der göttlichen Frau auch eine vorübergehende war, das Zusammenleben mit ihr eine dauernde Nachwirkung haben wird, bezeugt die zum teil schon citierte Stelle (Akt 3, v. 1458 ff.):

„Halte fest, was dir von allem übrig blieb!
Das Kleid, laß es nicht los! Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor!
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Aether hin, so lange du dauern kannst."

Mephisto meint hier wohl zunächst nur, daß Faust durch dies in Wolken verwandelte Gewand in den Aether emporgehoben und über die Länder (die gemeine Welt) hinweggetragen werden wird; doch liegt darin — in seinem Munde wohl unbeabsichtigt — eine Prophezeiung auf etwas Höheres. Der Umgang mit Helena, das innige Hineinleben in eine große und ideale Welt hat Faust allem, also auch dem sittlich Gemeinen

für immer entfrembet; die Seele, die sich einmal dem wahrhaft Großen, Erhabenen geöffnet hat, kann sich nur in jener Höhe noch wohl fühlen und blickt verächtlich auf alles Kleinliche und Niedrige herab.

Damit erkennen wir deutlich den gewaltigen Fortschritt, welchen die Helenaepisode in dem Entwicklungsgang Fausts herbeiführt. Aber auch sie bietet uns nur einen Durchgangspunkt, nicht das Ziel dieser Entwicklung. Schon an sich ist die Verbindung mit Helena eine so unnatürliche, wie Faust selbst fühlt, wider das Geschick erzwungene, nur durch die Zauberkünste Mephistos ermöglichte, daß sie keine dauernde sein kann. Wie Faust ungestüm und rücksichtslos in das Leben Gretchens hineingreift und diese zarte Blüte, indem er sie an sein Herz drückt, dem schnellen Untergange weiht: so hat er auch in noch kühnerem Unterfangen in die rollenden Speichen der Zeit gefaßt und das Schönheitsideal einer längst geschwundnen Vergangenheit zu neuem Dasein in seine Arme gezwungen, nur um sie eben so jäh und unerwartet wieder für immer zu verlieren.

Das Verhältnis löst sich grade da, wo es am festesten zu werden scheint, mit der Geburt eines Sohnes. Hier, wo diese Verbindung auf eine natürliche Basis gestellt werden soll, zeigt sich das Unnatürliche derselben: das Kind, das so verschiednen Eltern angehört, kann dem Leben nicht erhalten bleiben. Wohl ist es in gleicher Weise ausgezeichnet durch die Schönheit der Mutter wie durch den Feuergeist des Vaters, aber dem göttlichen Streben in ihm entspricht nicht die menschliche Kraft, und so findet es im jähen Sturz seinen Untergang, und

selbst der Unterwelt anheimfallend, reißt es auch die Mutter aufs neue mit hinab. So zerscheitert Fausts Liebesglück grade da, wo es in dem emporblühenden Kinde sich vollendet zu haben und eine selige Zukunft zu versprechen scheint; es zerscheitert, weil es auf unnatürlichen Voraussetzungen beruht, einen Eingriff in die ewige Ordnung der Dinge enthält. Dieser Abschluß der Helenadichtung ist ein echt tragischer und zugleich in ihrer Anlage tief begründeter.

Damit zeigt sich auch, wie keineswegs Faust durch die glückliche Erkämpfung der Helena seine Wette dem Mephisto gegenüber verloren hat: auch dieses von ihm für das höchste geschätzte Glück ist ein Scheinglück und trägt den Keim des Todes in sich; auch das köstlichste der Erdengüter vermag nicht auf die Dauer zu beseligen.

Daß dieses Glück aber -- auch abgesehen von seiner Vergänglichkeit — Fausts Streben nicht völlig auszufüllen vermocht hätte, läßt der Dichter in der Helenatragödie selbst nicht hervortreten, und ich möchte darin allerdings einen Mangel seiner Darstellung erkennen. Indes ergiebt sich aus dem Folgenden, daß das selige Traumleben Arkadiens, auch wenn es nie ein Ende gefunden hätte, Fausts tiefstes Sehnen allerdings nicht befriedigt haben würde. Der höchste Genuß ist ihm damit, wie je einem Menschen, zu teil geworden, aber er erkennt schließlich, daß „genießen gemein macht“ (Akt 4, v. 221), daß allein handelnd der Mensch die wahre Befriedigung zu finden vermöge. So wendet er sich denn zuletzt, unbekümmert um eigne Lust, zu kühner That, zu dem Wirken

für Andrer Wohl, welches den letzten Abschnitt seines Lebens ausfüllt.

Ueber das Verhalten Mephistos in dem besprochnen Abschnitt der Dichtung können wir uns kurz fassen. Als er Faust an den Hof bringt, hofft er ihn durch das glänzende, aber nichtige Treiben dort zu fesseln, durch leichten Genuß ihn von idealen Bestrebungen abzuziehen (vgl. Akt 1, v. 1562 ff.). Auch hier gelingt dies ihm nicht besser wie im ersten Teil. Fausts Interesse wird durch die Erlebnisse am Kaiserhofe nirgends ernster erregt; nicht Ueppigkeit und frivole Lust, sondern die hohe, geistige Schönheit der heraufbeschwornen Helena zieht ihn unwiderstehlich an. Die volle Bedeutung dieser Liebe für Faust versteht Mephisto wohl nicht zu erfassen; trotzdem steht er Faust bei seinem kühnen Wagnis nur ungern und gezwungen bei; wir haben gesehen, wie fremd und unbehaglich er sich in der griechischen Geisterwelt fühlt und wie ihm hier nur eine Nebenrolle zufällt. Gleichwohl verleugnet er auch hier seine Natur nicht; wir haben darauf aufmerksam gemacht, wie es grade das Lüsterne und Häßliche ist, das ihn in der klassischen Walpurgisnacht am meisten anzieht; nicht minder bezeichnend für ihn ist die Schadenfreude, mit der er der Helena und ihren Frauen das ihnen bevorstehende Los verkündigt oder das in Liebestraum versunkene Paar durch die Nachricht von dem Herannahen des Menelaos aufschreckt. So dürfte auch in der Charakterzeichnung die Helenaepisode nichts enthalten, was der Darstellung der übrigen Dichtung widerspräche.

Vierter Akt.

1. Im Hochgebirge.

v. 1—306.

Die in eine Wolke aufgelösten Gewande der zur Unterwelt zurückkehrenden Helena hatten Faust emporgehoben und am Aether hin in weite Ferne getragen (Akt 3, v. 1465 ff.); wir sehen ihn jetzt mit dieser Wolke in der tiefen Einsamkeit des Hochgebirges landen. Wieder ist es die Natur in ihrer stillen Größe, die unser Held nach so bedeutenden Erlebnissen aufsucht: aber diesmal gilt es nicht, wie nach dem Abschied von Gretchen, Heilung zu suchen für das von Leid und Schuldbewußtsein schwer bedrückte Herz, sondern den Geist zu sammeln und sich der empfangenen tiefen Eindrücke bewußt zu werden.

Noch einmal glaubt Faust in der langsam sich entfernenden Wolke in gewaltigen Umrissen das göttergleiche Frauenbild zu erblicken, dessen Besitz ihn noch kurz zuvor beseligte: aber weiter und weiter entschwindet es, um nur in seiner Erinnerung für immer fortzuleben.

Und wie es an gewissen Wendepunkten des Lebens zu geschehen pflegt, daß alle wichtigen Momente desselben uns mit einem Male mit voller Klarheit in das

Bewußtsein treten, so steigt nach jener ersten, majestätischen Gestalt von vollendeter Formenschönheit vor den Augen Fausts ein zweites, liebliches Bild empor: der Jugendneigung muß er gedenken, die ihn einst beglückt:

„Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf."

Die holde Gestalt, die er zu erblicken glaubt, ruft jenen Augenblick in sein Gedächtnis zurück, wo er zum ersten Mal sein Herz getroffen fühlte:

„Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz."

So behauptet sich die Seelenschönheit des reinen Gretchens*) selbst jener glänzenden Göttergestalt gegenüber als gleichen, ja höheren Wertes; mehr noch als das Schöne vermag uns das Gute zum Vollkommenen zu erheben, und so empfindet schon hier vorausahnend Faust, was sich am Schluß bestätigt: Margaretens hingebende, nun verklärte Liebe ruft ihn sich nach und

„zieht das Beste seines Innern mit sich fort."

In dieser Zusammenstellung der Beziehungen Fausts zu Gretchen und Helena, die in unsrer Stelle allerdings

*) „Aurorens Liebe", die hier genannt ist, kann nach dem Zusammenhang des Gedichts keine andre als die Margaretens sein. Die „frühgeborne" Morgenröte mit ihrem dem hellen Sonnenlicht vorangehenden Rosenschimmer ist ein passendes Symbol der ersten, ahnungsvollen, ihrer selbst kaum bewußten Neigung. Der Dichter vermeidet wohl deshalb hier Margaretens Namen, um jeden Nebengedanken an besondre Umstände fern zu halten und nur ganz allgemein die Art der Empfindung zu bezeichnen. —

nur symbolisch und andeutungsweise gegeben wird, läßt uns der Dichter die Hauptstufen in der Entwicklung seines Helden erkennen. In der That sind es, seit Faust in das Leben hinausgetreten ist, diese beiden Verhältnisse gewesen, die allein auf ihn einen bestimmenden Einfluß geübt, die seine Seele vertieft und erweitert haben, was sich ja auch schon äußerlich durch den Raum kund giebt, den sie im Rahmen der Gesamtdichtung einnehmen. Nach diesen beiden Neigungen, deren Eigenart und Wirkung auf Faust wir schon am Schluß der Besprechung des vorigen Aktes näher festzustellen versucht haben, ist in Fausts Herzen für Frauenliebe kein Raum mehr: im dritten Hauptabschnitt seines Entwickelungsganges wendet sich Faust, wie wir sogleich näher erkennen werden, zu thatkräftigem Handeln.

Natürlich ist es, daß Mephistopheles, der Fausts Wanderung in das klassische Land und seine Verbindung mit Helena nur ungern gefördert hatte, aufs neue seinen Einfluß geltend zu machen sucht, als er ihn aus diesen Banden befreit und vor eine neue Wahl der Lebensweise gestellt sieht. Froh, der ihm nicht sympathischen antiken Umgebung entronnen zu sein, schreitet er auf seinen Siebenmeilenstiefeln herbei und sucht seinen Herrn in der Einsamkeit auf, der er ihn gern entreißen möchte.

Die Unterredung zwischen Faust und Mephisto geht von den gewaltigen, wild zerrissenen Felsmassen des Gebirges rings umher aus und bezieht sich zunächst (wie das Gespräch zwischen Thales und Anaxagoras in der klassischen Walpurgisnacht) auf den Streit der geolo-

gischen Ansichten. Mephisto zeigt sich als Verfechter der vulkanischen Theorie, die er in höchst origineller Weise entwickelt (v. 37—56). Die Lehre von dem glühenden Erdinnern, welches durch aufsteigende Dämpfe die schon erkaltete Erdrinde zersprengt und ihre Bestandteile durcheinander wirft, wird hier mit derbem Humor verspottet. Fausts Naturanschauung ist eine ästhetische; er freut sich der Schönheit des Entstandenen, ohne nach der Art der Entstehung zu fragen, während Mephisto hartnäckig seine Behauptung festhält, daß der Teufel bei der Gestaltung der Erdoberfläche eine große Rolle gespielt habe, und dafür den Volksglauben, der von Teufelssteinen, Teufelsbrücken und dergl. rede, als Zeugen anruft.

Mit v. 90 nimmt das Gespräch eine andre Wendung. Mephisto, der nur darauf denkt, Faust in ein sinnliches Genußleben zu verstricken, sucht sich vorsichtig seinem Ziele zu nähern. Er forscht ihn aus, ob ihm bei seinem Fluge auf der Wolke über die Welt hin nichts von deren Herrlichkeiten besonders gefallen, sein Gelüsten erregt habe. Dabei sucht er ihm ein raffiniertes, jedes idealen Zuges entbehrendes Sinnenleben als das Begehrenswerteste auszumalen. Er würde sich an Fausts Stelle in das bewegte Treiben einer Großstadt stürzen, wo es immer etwas zu thun und zu schauen giebt, wo der Reiche und Vornehme sich an der Bewunderung und dem Neide der ihn anstaunenden Menge ergötzen kann. Oder er würde sich prächtige Schlösser bauen mit kunstvollen Park- und Gartenanlagen, mit Felsenpartieen und Wasserfällen und versteckt gelegenen Häuslein, um dort

in Gemeinschaft mit schönen Frauen die Tage in weichlicher Ueppigkeit zu verschlendern. *)

Mit Verachtung wendet sich Faust von derartigen Schilderungen ab. Diese raffinierten Freuden einer bei allem Glanz und Prunk doch kleinlichen und armseligen Welt ekeln ihn an, der in der Anschauung einfacher Größe und wahrer Hoheit seinen Sinn gebildet, der, wie Mephisto denn doch erkennt, in Berührung mit einer jugendlichen, thatkräftigen Heldenwelt sein ganzes Wesen erfrischt, neuen Mut und Unternehmungsgeist gewonnen und für sein Streben würdige Ziele gefunden hat. **)

Fausts Antworten auf des Mephistopheles spöttische Bemerkungen verraten die in seinem Inneren vorgegangene Veränderung:

„Dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Thaten.
Erstaunenswürdiges soll geraten;
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß."

Als Mephisto vermutet, daß ihn Ruhmsucht treibe, weist er auch dies zurück: vom Handeln selbst, nicht von dem daraus erwachsenden Ruhm hofft er wahre Befriedigung:

„Herrschaft gewinn' ich, Eigentum!
Die That ist alles, nichts der Ruhm."

---

*) Die Worte Mephistos enthalten eine treue Beschreibung der Schöpfungen gewisser moderner Herrscher, besonders Ludwig's XIV. und XV. von Frankreich. —

**) Vgl. über die Einwirkung des Verhältnisses zur Helena auf Faust unsre Ausführungen am Schlusse des dritten Aktes. —

Für ein solches Streben, welches weniger in dem zu erreichenden Ziel, als in der Arbeit selbst seinen Lohn findet, welches das unthätige Genießen für gemein und erniedrigend hält (v. 221), dagegen an der Ueberwindung entgegenstehender Schwierigkeiten seine Freude hat, fehlt Mephistopheles von seinem negierenden Standpunkt das Verständnis: ihm erscheint ein solches Beginnen, mögen es auch die Dichter preisen und damit zur Nachahmung reizen, als eitel Thorheit (v. 153). Er sieht in allem menschlichen Bemühn nur das Unvollkommene und Erfolglose, wie er denn im Prolog (v. 45 ff.) den Sterblichen einer jener langbeinigen Zikaden vergleicht,

„die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt."

Trotzdem erklärt er sich auch hier (v. 158) bereit, die ihm aus dem Vertrag erwachsenden Pflichten zu erfüllen. Seine Stellung zu dem neuen Wunsche Fausts ist eine ähnliche, wie zu dem früheren Verlangen, daß er die Helena heraufführe: er hätte lieber Fausts Streben in eine andre Richtung gelenkt, sieht sich aber durch den Pakt gezwungen, dessen eigensinnige Forderungen zu erfüllen, und hofft dabei doch im Stillen noch seinen Zweck mit ihm zu erreichen, da er die wahrhaft ideale Richtung in demselben, die im Laufe der Ereignisse nur an Klarheit und Entschiedenheit gewinnt, nicht zu begreifen und zu würdigen versteht.

So enthüllt denn Faust des Näheren seinen Plan. Sein Blick ist auf das hohe Meer gefallen; er hat beobachtet, wie es mit seinen gewaltig sich auftürmenden Wellen unablässig das flache Ufer überflutet und, bald

weichend, bald wieder herandrängend, weite Strecken Landes unfruchtbar macht und dem Anbau entzieht. Was Faust hierbei besonders verdrießt, ja bis zur Verzweiflung beängstigt (v. 180), ist die „zwecklose Kraft unbändiger Elemente“, da ihm jetzt die zweckvoll und besonnen auf ein würdiges Ziel gerichtete Thätigkeit als das Höchste erscheint. So reizt es ihn, dem wilden Element, das sich doch von jeder ihm entgegentretenden Höhe zurückdrängen lassen muß, Schranken zu setzen; durch mächtige Dämme gedenkt er weite Strecken des jetzt überschwemmten Gebiets abzuschneiden und gegen die Meeresfluten zu schützen, sie dem Anbau und der Benutzung zugänglich zu machen.

Mephisto weiß für die Ausführung dieses Planes Rat. Es handelt sich vor allem darum, das Eigentum der Küste*) zu erwerben, und hierfür bietet sich gerade jetzt eine günstige Gelegenheit. Der Kaiser, an dessen Hof wir Faust und Mephisto im ersten Akte erblickten, ist in schwere Bedrängnis geraten. Der Reichtum, den ihm die Erfindung des Papiergeldes verschaffte, ist ebenso schnell zerronnen, wie er gewonnen war; während der Kaiser und der Hof sich schwelgerischen Genüssen hingaben, wuchs die Anarchie und die Unsicherheit der Zustände im Reiche, bis dann zuletzt grade die tüchtigeren Elemente sich zusammenthaten und einen Gegenkaiser

*) Die Gegend, die als zum deutschen Reich, über welches der Kaiser verfügt, gehörig zu denken ist, wird nicht näher bezeichnet, doch schwebten dem Dichter wohl Verhältnisse vor, wie sie sich an dem flachen Strande der Nordsee, besonders in Holland mit seinen mächtigen Deichbauten finden. —

aufstellten, der eine bessere Zeit herbeiführen sollte. So ist denn ein blutiger Bürgerkrieg entbrannt, und der legitime Kaiser, bis in das Gebirge zurückgedrängt, sammelt eben sein Heer zum letzten, entscheidenden Kampfe. Hier ist Gelegenheit, in der Schlacht dem arg Bedrohten zum Sieg zu verhelfen und durch diesen Dienst sich Anspruch auf eine erhebliche Belohnung zu sichern (v. 266 ff.):

„Erhalten wir dem Kaiser Thron und Lande,
So kniest du nieder und empfängst
Die Lehn vom grenzenlosen Strande."

Faust läßt sich den Vorschlag gefallen, obwohl er die ihm zugedachte Rolle eines Feldherrn ablehnt. Daß er wenigstens gelernt hat, wie man befehlen muß, beweist seine schöne Schilderung des geborenen Herrschers (v. 214 ff.):

„Wer befehlen soll,
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
Doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen.
Was er den Treusten in das Ohr geraunt,
Es ist gethan, und alle Welt erstaunt.
So wird er stets der allerhöchste sein,
Der würdigste — genießen macht gemein."

Mephistopheles citiert nun sofort die Hülfstruppen herbei, die den Kampf entscheiden sollen, die drei Gewaltigen. Diese Figuren — dienende Geister der Hölle, die Mephisto selbst in übermütigem Scherz als allegorische Lumpe bezeichnet — nehmen zwar für sich selbst kein Interesse in Anspruch, sondern sollen nur die von Mephisto ausgehende übernatürliche Einwirkung auf

den Kampf näher veranschaulichen; gleichwohl sind sie vom Dichter trefflich charakterisiert und keineswegs als wesenlose Schemen behandelt, so daß auch hier wieder der realistische Zug in seiner Darstellung hervortritt. Die drei Gesellen erscheinen in der That nicht eigentlich als abstrakte Allegorieen, sondern als Repräsentanten der damaligen Soldatenwelt, als bestimmte Typen, wie sie in den Heeren der geschilderten Zeit unzählige Mal wiederkehren. Wir finden die verschiedenen Lebensalter dieser im Kriege aufwachsenden, von ihm lebenden und ganz in ihm aufgehenden Berufssoldaten aufs anschaulichste dargestellt: da ist der noch jugendliche, bunte Tracht liebende, ebenso prahlerische als händelsüchtige Raufebold; neben ihm der männliche Habebald, ein erfahrner Krieger, dem das Plündern und Beutemachen zur Hauptsache geworden ist; zuletzt der bejahrte Haltefest, in welchem zur Habsucht sich der Geiz gesellt, der nur an das Sparen, das Festhalten der erworbenen Schätze denkt. Dazu kommt, daß die Anlehnung an biblische Namen in der Bezeichnung der drei Gewaltigen ihnen etwas Volkstümliches giebt; so erhalten wir selbst von diesen Nebenfiguren, zu denen sich nachher die Marketenderin Eilebeute gesellt, besonders bei der Aufführung auf der Bühne den Eindruck wirklicher Persönlichkeiten, umsomehr als der Dichter die im Anfang gegebne Charakteristik auch nachher festhält, wo er sie handelnd vorführt.

Blicken wir auf den Inhalt der besprochenen Scene zurück, so sehen wir, wie sie als wichtiges Bindeglied von der Helenatragödie zu dem neu beginnenden Haupt-

abschnitt der Dichtung überleitet. Im Anfang knüpft sie an das Vorhergehende an und erinnert uns an die Erlebnisse Fausts nicht nur mit Helena, sondern auch mit Gretchen: im Gespräch mit Mephisto entwickelt sich dann in ungezwungener Weise der neue Plan Fausts, den zu fördern Mephisto sofort geeignete Schritte thut.

Wenn im Folgenden nun das Eingreifen Fausts und Mephistos in die Schlacht zu Gunsten des Kaisers ausführlich zur Darstellung kommt, so müssen wir dabei doch entschieden festhalten, daß dieses kriegerische Auftreten nicht eine wesentliche Entwicklungsstufe Fausts, sondern nur Mittel ist zu dem Zweck, die Belehnung mit dem Strande zu erlangen, und daß die Bekämpfung des Meeres, welche die erste Hälfte des fünften Aktes ausfüllt, von Faust sogleich nach der Trennung von Helena ins Auge gefaßt wird. Es ist nötig, dies zu betonen, weil von manchen Erklärern zu viel Gewicht darauf gelegt worden ist, daß Faust auch als Feldherr auftrete und eine Schlacht gewinne. Hätte der Dichter damit eine wesentliche Entwicklungsstufe unsres Helden darstellen wollen, so hätte er ihn uns dabei doch in selbständiger Thätigkeit vorführen müssen, während er ihn hier im Gegenteil wieder eine ziemlich passive Rolle spielen und alles den Künsten des Mephistopheles anheimstellen läßt. Der Dichter wollte uns eben Faust am Schlusse seines Lebens nicht in einer wesentlich zerstörenden, sondern in einer aufbauenden und fruchtbringenden, einer wahrhaft schöpferischen Thätigkeit zeigen.

2. Faust gewinnt dem Kaiser die Schlacht.

v. 307—809.

Auf den Vorhöhen des in der vorigen Scene den Schauplatz bildenden Hochgebirges treffen wir den Kaiser inmitten seines Heeres, sich zur entscheidenden Schlacht vorbereitend. Aus seinem Gespräch mit dem Obergeneral (v. 307—36) erhalten wir zunächst eine Anschauung des mutmaßlichen Schlachtfeldes. Der Obergeneral findet die genommene Stellung günstig: der rechte Flügel hält ein wellenförmiges Hügelland besetzt, wo er vor den Angriffen der feindlichen Reiterei sicher ist; die linke Flanke ist durch schroffe Felsen und steile Höhen gedeckt, deren Päſſe leicht zu verteidigen sind; auf der in der Mitte liegenden Ebene ist die Hauptmacht, der Kern der Truppen, in geschloßner Phalanx aufgestellt.

v. 337—84. In der Ferne sieht man das Heer der Empörer im Anzug, geführt von Verwandten des Kaisers, Mächtigen im Reich, die sich erst unter einander bekriegten und dann sich vereint gegen den Herrscher wandten, um diesen zu stürzen. Zwei Kundschafter bringen über die Verhältnisse im Lande nähere Botschaft: der erste schildert die laue Haltung der Anhänger des Kaisers, der zweite den Eifer der Feinde, den allge-

meinen Zulauf, den der neue Herrscher findet. Diesen schlimmen Nachrichten gegenüber ermannt sich der Kaiser zu kräftigem Entschluß: die kühnen Thaten, zu denen ihm bisher die Gelegenheit gefehlt, will er nachholen, will sich nun, wo ihn rings die Gefahr bedrängt, Sieg und Ruhm erkämpfen.

v. 385—450. In diesem Augenblicke naht Faust mit seinen drei Gewaltigen und bietet dem Kaiser seine Hülfe an. Er giebt sich für den Abgesandten eines berühmten italienischen Zauberers, des Nekromanten von Norcia, aus, den einst der Kaiser bei seiner Römerfahrt vom Feuertod errettet habe und der seitdem nur darauf sinne, sich dem Wohlthäter dankbar zu erweisen. Jetzt, wo er des Kaisers Bedrängnis erfahren, sende er Faust ihm zu Hülfe und habe ihm die reichen Zauberkräfte des Gebirges zur Verfügung gestellt.

Der Kaiser freut sich des in der Not doppelt willkommnen Beistandes, will indes mit eigner Kraft den Kampf zu Ende führen. Als ihn Faust hierauf ermahnt, sich als das Haupt zum Besten der Unterthanen zu schonen, besteht er nicht weiter auf der Zurückweisung des Anerbietens und läßt sich nachher die Hülfe der Gewaltigen Fausts gern gefallen.

v. 451—64. Der Herold, der den Gegnern den Kampf angesagt hat, kehrt verhöhnt zurück. Der Feind rückt heran; Faust bittet um den Befehl zum Angriff. Der Kaiser übergiebt dem Obergeneral das Kommando.

v. 465—507. Der Obergeneral erläßt die Befehle für die verschiedenen Abteilungen des Heeres, unter welche sich auch die drei Gewaltigen Fausts verteilen. Raufe=

bold tritt in die jugendliche Schar des rechten Flügels, der des Feindes vordringende Linke zurückwerfen soll. Der Phalanx in der Mitte fällt die Aufgabe zu, besonnen vorzurücken und auf die feindliche Macht den Hauptstoß zu führen; diesem Truppenteil schließt sich Habebald an, der seine Beutelust dem Heere mitteilen und ihm als Ziel das reiche Zelt des Gegenkaisers setzen will. Zu ihm gesellt sich auch die von gleicher Habgier beseelte Marketenderin Eilebeute. Die Linke in den Felsenpässen soll dem hitzigen Angriff der feindlichen Rechten stand halten; hier ist der Platz für Haltefest, dessen zähe Ausdauer sich hier bewähren kann.

v. 508—31. Von der Höhe herab naht sich jetzt Mephistopheles der Gruppe der Befehlshaber; er hat außer den drei Gewaltigen noch andre Streitkräfte aufgeboten und eine Unzahl seiner Geister in alte Waffenrüstungen gesteckt, damit sie als Reserve herbeieilen und den Ausschlag geben helfen.

v. 532—743. Ausführlich wird nun der weitere Verlauf der Schlacht geschildert, in welchem der Zauberspuk Mephistos sich mehr und mehr bemerkbar macht. Der Horizont hat sich verdunkelt, und eine wunderbare Beleuchtung, ein roter, ahnungsvoller Schein verbreitet sich (v. 532—37). Auf dem rechten Flügel zeichnet sich Raufebold aus, dessen Kräfte sich zu vervielfachen scheinen (v. 538—44). Seltsame Bilder zeigen sich, wie bei der Fata morgana (v. 545—53); auf den Lanzen der Streiter blinken, wie beim St. Elmsfeuer, bewegliche Flämmchen (554—63). Alle diese Wunderzeichen führen Mephisto und Faust auf das Eingreifen des dankbaren

Nekromanten von Norcia zurück (v. 564—81). Ein neues, Glück verheißendes Wahrzeichen erfolgt: ein Adler besiegt in heftigem Kampfe einen ihn verfolgenden Greifen, was auf den Untergang des Gegenkaisers gedeutet wird, der sich mit dem echten Herrscher nicht messen kann (v. 582—600).

Unterdessen ist der linke Flügel der Feinde ins Weichen geraten und bringt, nach rechts drängend, auch die linke Seite des eignen Centrums in Verwirrung; des Kaisers Phalanx erspäht den günstigen Moment und richtet auf die gefährdete Stelle einen scharfen Angriff (v. 601—14). Bedenklicher steht es auf des Kaisers linkem Flügel, wo die Gegner im Gebirge entschieden vorwärts dringen; auch die Raben des Mephistopheles bringen dorther schlimme Botschaft; die Vorhöhen sind erstiegen, und der wichtige Paß scheint stark bedroht. Damit ist die Krisis in der Schlacht eingetreten; der Kaiser und der Obergeneral fangen an, den Kopf zu verlieren, und ziehen sich in das Zelt zurück, indem sie den Befehl an Mephistopheles abtreten (v. 615—67).

Dieser hat nun völlig freie Hand und schickt sich zum entscheidenden Schlage an. Durch seine Raben läßt er die Undinen, die Wassergeister des Bergsees, bitten, ihre Fluten wenigstens zum Schein in das Thal zu entsenden. Bald fängt es an von den Felsen zu rieseln, und immer mächtiger ergießen sich die Wasser des Gebirges. Mephistopheles, der allein „nichts von diesen Wasserlügen sieht, denn nur Menschenaugen lassen sich betrügen“, ergötzt sich an der eiligen Flucht der Feinde und an dem seltsamen Gebahren der vermeintlich von den Wogen

Bedrängten. Um die Verwirrung noch zu steigern, bietet er auch noch das Element des Feuers auf und schreckt mit Hülfe der im Innern der Berge als Schmiede hausenden Zwerge die Fliehenden noch mehr durch Flammenerscheinungen. Zu allem fängt nun auch auf sein Geheiß das in den alten Ritterrüstungen steckende Geisterheer an, ein unheimliches Getöse zu erregen, so daß bei den feindlichen Truppen an kein Standhalten mehr zu denken ist (v. 668 — 743).

v. 744 — 809. Nach der Darstellung der Schlacht führt uns der Dichter noch eine lebendige Scene aus der Plünderung des eroberten Lagers vor. Wir erblicken Habebald und Eilebeute als die ersten im Zelte des Gegenkaisers. Das hastige Wegraffen der im Ueberfluß daliegenden Beute wird in kräftigen Zügen geschildert. Die beiden wissen nicht, was sie in der Eile zuerst ergreifen sollen; endlich entscheiden sie sich für das Wegschleppen einer goldgefüllten Kiste, die den Sold des Heeres enthält. Aber ach! Eilebeute, welcher sie Habebald auf den Rücken gelegt hat, vermag die schwere Last nicht zu tragen; die Kiste fällt herab, springt auf, und das rote Gold rollt heraus. Eilebeute will es in ihre Schürze aufraffen, aber diese hat ein Loch, und der kostbare Inhalt wird überall umhergestreut. Nun kommen auch noch Trabanten des Kaisers, welche die unbefugten Plünderer zur Rede setzen; diese antworten zwar trotzig und berufen sich auf das Kriegsrecht, halten es aber doch für das Beste, sich eilig davon zu machen. Die Trabanten wagen nicht sie aufzuhalten; jene sehen ihnen so gespensterhaft aus; überhaupt kommt der rätselhafte

und unheimliche Verlauf des ganzen Tages ihnen nicht recht geheuer vor (v. 801 ff.):

„Es war den ganzen Tag so heiß,
So bänglich, so beklommen schwül.
Der Eine stand, der Andre fiel.
Man tappte hin und schlug zugleich;
Der Gegner fiel vor jedem Streich;
Vor Augen schwebt' es wie ein Flor,
Dann summt's und saust's und zischt' im Ohr.
Das ging so fort, nun sind wir da
Und wissen selbst nicht, wie's geschah."

3. Die Belohnung der Sieger.

v. 810—1003.

Zu der lebhaften Schilderung der Schlacht und der bewegten Plünderungsscene bildet die feierliche und ceremonielle Handlung, die nun folgt, den schärfsten Gegensatz. Dieser drückt sich auch in dem gewählten Versmaß aus, indem der Dichter aus den vorangehenden kurzen Reimpaaren in den würdevollen, steifen Alexandriner übergeht, der gleichsam die mit der Verknöcherung der Formen des Reichs herannahende Zopfzeit ankündigt.

Hauptgegenstand der Darstellung ist nämlich die Einsetzung der Erzämter des deutschen Reichs. Die Empörung ist niedergeworfen; an die Stelle der bisher herrschenden Anarchie soll nun eine strenge, bis ins Einzelne hinein genau bestimmte Rechtsordnung treten. Dies der Gedanke, in dessen Verfolg hier an den Sieg des Kaisers Einrichtungen geknüpft werden, die historisch sich sehr allmählich ausgebildet haben und durch mancherlei Verordnungen und Reichstagsbeschlüsse, besonders durch die goldne Bulle Karls IV., formell festgestellt worden sind.

Die Inhaber der Erzämter, denen zugleich als Kurfürsten die Kaiserwahl zusteht, werden hier feierlich in ihre Stellung eingewiesen, ihre Rechte und Pflichten werden genau bestimmt. Es sind: der Erzmarschall (v. 834 ff.), der Erzkämmerer (v. 844 ff.), der

Erztruchseß (v. 860 ff.), der Erzschenk (v. 870 ff.); der Erzbischof tritt als Erzkanzler des Reiches an die Spitze des so geschaffenen Kollegiums.

Die hier geltend gemachte ideale Auffassung, daß durch die Abtretung eines Teiles der kaiserlichen Machtvollkommenheit an eine bevorzugte Zahl von Reichsfürsten die Stellung der Krone gesichert und die Ordnung und Wohlfahrt des Reichs verbürgt werde, hat sich freilich geschichtlich keineswegs bestätigt, vielmehr sind die Worte des Erzbischofs (v. 913):

„Du machst uns stark und fest und stärkest deine Macht“

durch die Entwicklung der deutschen Verhältnisse gründlich widerlegt worden. Der Dichter deutet dies auch am Schluß an durch das Verhalten des Erzbischofs, der nur seinen und der Kirche Vorteil, nicht das Wohl des Reiches im Auge hat und die Schwäche des Kaisers rücksichtslos ausbeutet (v. 938 ff.). Das Bündnis mit Faust und die Benutzung der Zaubermittel zur Erlangung des Siegs werden dem Kaiser als schwere Sünde angerechnet; er muß zur Sühne nicht nur die ganze Gegend, in der die Schlacht stattgefunden, mit Berg und Wald, Weideland, Seeen, Wiesen und Aeckern der Kirche weihen, sondern auch alles Nötige zum Bau eines stattlichen Gotteshauses hergeben; ja selbst von dem an Faust verliehenen Küstenland, das erst noch dem Meere abgewonnen werden muß, läßt sich der schlaue Prälat im voraus den „Zehnten, Zins, Gaben und Gefälle“ verschreiben.

Die Worte des Erzbischofs (v. 996 f.): „Es ward dem sehr verrufnen Mann (Faust) des Reiches

Strand verliehn", sind für den Zusammenhang von großer Bedeutung, denn wir ersehen daraus, daß der Plan Mephistos, durch Unterstützung des Kaisers in der Schlacht die Küste für Faust zu gewinnen, vollständig geglückt ist. Immerhin ist es sehr befremdlich, daß der Dichter diese Thatsache, auf welche sich der Fortschritt der Handlung im fünften Akt stützt, nur erzählen läßt und uns die Belehnung Fausts nicht auf der Bühne selbst vorführt. Daß er ursprünglich die Einfügung einer solchen Scene beabsichtigte, geht aus dem bei von Loeper (S. 270) abgedruckten Fragment hervor, in welchem dargestellt wird, wie Faust für seine in der Schlacht geleistete Hülfe vom Kaiser den Ritterschlag empfängt. Die Belehnung mit dem Meeresstrand hätte sich hieran ungezwungen angeschlossen.

Der Grund, warum die Ausführung der geplanten und bereits angefangenen Scene unterblieb, ist nicht schwer zu erkennen. Goethe war eben inzwischen auf den Gedanken gekommen, an die Wiederherstellung der Ordnung im Reich die Stiftung der Erzämter und der Kurwürde zu knüpfen, und mit dieser sich an historische Verhältnisse anlehnenden Handlung ließ sich allerdings die ganz phantastische Belehnung Fausts nicht wohl verbinden. Daß der Dichter nun aber die letztere, im Interesse der Deutlichkeit wünschenswerte, wenn auch nicht grade notwendige Scene zu Gunsten jener Partie, die für das Ganze des Gedichts von äußerst zweifelhaftem Werte ist, gänzlich opferte, ist schwer zu begreifen und jedenfalls nicht als ein glücklicher Griff zu bezeichnen.

Fünfter Akt.

1. Faust am Meeresstrand.

v. 1—452.

Wir finden Faust während des letzten Hauptabschnittes seines Lebens am Meeresstrande, dessen Besitz er sich durch die dem Kaiser in der Schlacht geleistete Hülfe erworben hat. Hier entfaltet er, dessen höchstes Sehnen einst war, „schaffend Götterleben zu genießen“ (I. v. 267), in der That eine wahrhaft schöpferische Thätigkeit. Fruchtbares Land aus dem Nichts hervorzurufen, dem wilden Meer in heißem Kampf ein weites Gebiet zu entreißen, es in einen Tausende nährenden Ackergrund, in eine Wohnstätte strebsamer Menschen zu verwandeln, dies ist die hohe Aufgabe, der er sich hier seit Jahren mit wachsendem Erfolge hingiebt, die nunmehr bis zum letzten Atemzug sein ganzes Streben ausfüllt.

1. v. 1—100. In der ersten Scene macht uns der Dichter den Fortschritt des von Faust unternommenen Werkes an den Beobachtungen Anderer anschaulich: ein hochbejahrtes Paar, nach jenen aus der antiken Dichtung berühmten Alten Philemon und Baucis genannt,

bewohnt schon seit undenklicher Zeit ein kleines auf der Höhe am Meere gelegenes Hüttchen. Sie haben den Anfang und Fortgang des neuen, unerhörten Werkes mit angesehen, und voll von dem Unglaublichen, das geschehen, berichten sie es einem Wandrer, dem sie einst als Schiffbrüchigem an dieser Küste das Leben gerettet haben und der nun nach langer Zeit dankbar seine Retter wieder aufsucht.

Interessant ist es, zu beobachten, wie der Dichter trotz der skizzenhaften Behandlung des Gegenstandes doch auch individuelle Züge einzuflechten und wirkliche Teilnahme für die eingeführten Nebenpersonen zu erwecken versteht. Die Rührung des Wandrers beim Wiederbetreten des ihm wichtig gewordnen Ortes, seine lebhafte Erinnerung an die Rettung, die ihm einst die guten Alten brachten, spricht sich einfach und natürlich aus. Recht charakteristisch ist die Besorgnis der Baucis, der Schlaf des betagten Gatten möchte durch den unerwarteten Besuch zu früh gestört werden, während es andrerseits für die Knappheit der Darstellung bezeichnend ist, daß jedes weitere Ausmalen der Erkennungsscene unterbleibt und Philemon und Baucis die Anrede des Fremden zunächst nur durch Geberden erwidern. Ebenso fehlt nachher die Antwort des Wanderers auf die Schilderung Philemons, der ihm zeigt, wie das Meer sich in eine blühende Flur verwandelt hat, und ihm erzählt, wie die Arbeiter des fremden Herren Dämme aufführten, um das Meer abzuhalten, wie sie Gräben zogen, um das Land zu entwässern; wie dann im Laufe der Jahre dort, wo einst die Wogen brandeten, grünende Wiese, Anger, Garten, Dorf und Wald entstanden. Der Küstensaum,

einst so nahe, ist nun in die Ferne geschoben, weit hinaus ist der Hafen verlegt, und nur in einem künstlich gegrabenen, tiefen Kanal gleiten die Schiffe noch bis dicht heran an den neugebauten, stattlichen Herrensitz Fausts.

Auch bei der Mahlzeit im Gärtchen ist die Rede nur von dem durch den mächtigen Willen jenes Mannes geschaffenen Werke. Wie der Kaiser den Strand verlieh, wie ein Herold das Gebot verkündigte, wie an den Dünen der erste Fuß gefaßt wurde, Zelte und Hütten entstanden, das unablässige Arbeiten von Hacke und Schaufel, das rasche Fortschreiten des Unternehmens, die Opfer, die es kostete: alles wird erwähnt. Aber auch nur das Notwendige bietet uns der Dichter; an dem Schweigen des Wanderers zu den Worten der Alten tritt wieder die skizzenhafte Behandlung hervor, während andrerseits auch hier die Charakteristik nicht fehlt; man vergleiche nur die Erwähnung der Geschwätzigkeit der Baucis („Sprichst so gerne!“ v. 68), ihre abergläubische Furcht (v. 71 f.), ihre Entrüstung über Fausts anmaßliches Begehren nach ihrem Besitz (v. 89 ff.), dem gegenüber sich Philemon (v. 93 f.) weit zugänglicher zeigt.

Die ganze Scene ist in ihrer ansprechenden Einfachheit sehr geeignet, uns schnell über die Ereignisse der zwischen dem vierten und fünften Akt liegenden Jahre aufzuklären und uns in der neuen Situation zu orientieren. Die Erwähnung von Fausts Anerbieten, den Alten ihr Eigentum gegen ein schönes Gut in dem neugewonnenen Lande umzutauschen, bereitet uns auf die nachher an Philemon und Baucis begangene Gewaltthat und ihren tragischen Untergang vor.

2. v. 100—229. Die folgende Scene zeigt uns nun Faust selbst in seinem prächtigen Ziergarten am Ufer des Kanals. Ueber seine Pläne nachsinnend, die er trotz der allmählich über ihn gekommenen Last der Jahre mit jugendlichem Eifer verfolgt, wandelt er auf und ab, während vom Turm hernieder das Lied des Wächters erklingt, der beim Sinken der Sonne ein großes Meerschiff auf dem Kanal herankommen sieht und den mächtigen Herrn des mit bunten Wimpeln geschmückten, aus weiter Ferne in die Heimat zurückkehrenden Fahrzeuges glücklich preist.

Aus seinem Nachdenken wird Faust aufgestört durch den ihm verhaßten Klang des Glöckchens auf der kleinen Kapelle, in welcher die beiden Alten mit dem Wandrer ihre Abendandacht verrichten. Schmerzlich wird er dadurch an die Schranken seiner Macht erinnert: während ihm weit und breit umher das Land gehört, ja durch seine Flotten auch über das Meer hinaus in ferne Länder sein Name und sein Einfluß getragen wird, ist es ihm nicht möglich, in unmittelbarer Nähe seines Palastes den kleinen Raum zu erwerben, wo die Linden, Philemons Hütte und die Kapelle stehen. Nun erfüllt ihn nicht mehr die Freude über den Fortgang seines Werkes, über das Wachsen seines Reichtums und seiner Macht; nicht was er hat, nur was er nicht hat, empfindet er, fühlt auch in seiner Herrscherstellung, in seinem kräftigsten Handeln, daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird" (I. v. 2884).

Aber noch ein Zweites ist es, was Fausts innerster Befriedigung im Wege steht. Zu dem Gefühl, daß sein

Können, so gewaltig es sein mag, doch immer ein begrenztes bleibt, gesellt sich das drückende Bewußtsein der Abhängigkeit von der bösen Macht, die er in seinen Dienst gezwungen. Sein Handeln bleibt nicht rein, seine edlen Absichten werden bei der Ausführung vielfach ins Schlimme verkehrt. Dies ersehen wir aus dem Bericht des Mephistopheles, der mit seinen drei gewaltigen Gesellen, die wir aus dem vorigen Akt kennen, nunmehr als Seefahrer die Geschäfte seines Herren führt und eben auf dem vom Türmer angemeldeten Fahrzeug heimgekehrt ist. Reiche Schätze hat er erbeutet; statt mit zwei Schiffen kehrt er nun mit zwanzigen zurück. Aber freilich, nicht der friedliche Handel allein ist es, der dies alles eingebracht hat; reicher lohnt der Seeraub, und was fragt der Gewissenlose nach Mein und Dein!

„Man hat Gewalt, so hat man Recht!
Man fragt ums Was und nicht ums Wie.
Ich müßte keine Schiffahrt kennen!
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen!“

Dies ist freilich nicht das, was Faust beabsichtigte, und so empfängt er die Heimgekehrten ohne ein Wort der Anerkennung, finster und schweigend. Aber doch kann er sich auch nicht ganz von dem Thun des Mephistopheles lossagen, den er zur Ausführung seiner Pläne braucht. Wir sehen, wie der einst mit dem Bösen geschlossene Bund auch jetzt noch über das Handeln Fausts seine dunklen Schatten breitet, wie das von Faust gewollte Gute oft in das grade Gegenteil verkehrt wird.

Aber nicht bloß, daß Faust zu den Gewaltthaten des Mephistopheles schweigt, daß er die mit Unrecht erworbene Beute, das „Königsgut“, nicht zurückweist: er selbst läßt sich verleiten, das Recht zu verletzen. Mit höchstem Unwillen erfüllt es ihn, daß Philemon und Baucis sich nicht bewegen lassen, ihr Eigentum gutwillig an ihn abzutreten. Das nicht zu Erreichende erscheint ihm grade darum doppelt reizend; dort oben auf der Höhe, wo Hütte und Kapelle stehen, wünscht er sich einen Sitz zu errichten, von dem aus er mit einem Blick sein ganzes Werk überschauen könnte.

„Das Widerstehn, der Eigensinn
Verkümmern herrlichsten Gewinn.
Daß man zu tiefer, grimmiger Pein
Ermüden muß, gerecht zu sein!“

So erteilt er denn schließlich den Befehl, die Alten mit Gewalt beiseite zu schaffen und auf das neue Besitztum, das er ihnen ausgesucht hat, zu versetzen. Mephisto triumphiert: seine Verführungskünste haben einen neuen großen Sieg davongetragen; die Geschichte von Naboth's Weinberg (1. Könige 21) wiederholt sich; der Arme und Schwache muß dem Reichen und Mächtigen weichen, und der Böse wird schon dafür sorgen, daß bei der Ausführung des Befehls zu der beabsichtigten Gewaltthat sich noch weiteres schweres Unheil gesellt.

Unsre Scene, die in schnellem Zug die Handlung weiterfördert, ist für die Beurteilung der Entwicklung Fausts von größter Bedeutung. Wir sehen Faust hier nahe dem Ende seiner Laufbahn, auf der Höhe seines Strebens, und doch ist er, trotz der gewaltigen Fortschritte,

die er nach jeder Richtung gemacht, trotz der Einsicht und Erfahrung, die er gewonnen hat, noch immer nicht frei von Irrtum, nicht gesichert vor schweren Fehltritten. So bestätigt sich an ihm in vollem Umfang das Wort des Herrn im Prolog (v. 75):

„Es irrt der Mensch, so lang' er strebt."

Und grade die edeln Seiten im Charakter des Menschen sind es, an denen seine Unvollkommenheit am erschütterndsten zu tage tritt. Grade der Faust angeborne Zug, alles ganz, nichts halb zu thun, immer nach dem Vollkommenen zu streben, verhindert ihn hier, das Recht der Anderen zu achten. Um sein großartiges Werk überschauen und vollenden zu können, vertreibt er die armen Leute aus dem Besitztum, in dem sie alt geworden und festgewurzelt sind. Auch bei bestem Willen überwindet der Mensch nie die Beschränktheit seiner Natur. Bald übersieht er über dem Kleinen das Große, bald verliert er — und dies ist Fausts Fall — bei dem Blick auf das große Ziel die Rücksichtnahme auf das Kleine aus dem Auge, er verlernt in Verfolgung seiner hochfliegenden Pläne leicht die Achtung vor dem Recht, die Gewissenhaftigkeit in der Wahl der Mittel.

Und wie wir Faust dieser menschlichen Schwäche bis zuletzt unterworfen finden, so muß er auch menschlich büßen: an die Schuld knüpft sich die Strafe; der Abend eines so reichen Lebens ist, wie wir im Folgenden erkennen werden, ein einsamer, trauriger, ein melancholischer Herbstabend, wo es draußen kühler und kühler weht und nur die im Innern brennende Flamme noch mühsam gegen die hereinbrechende Kälte und Erstarrung ankämpft.

3. v. 230—325. In der nächsten Scene erfahren wir die Art, in welcher der Befehl Fausts in betreff der beiden Alten von Mephisto ausgeführt wird.

Wir vernehmen zunächst aus der Höhe den Gesang des Türmers. Von seiner hohen Warte aus hat er in Nähe und Ferne geblickt, hat die weite Welt zu seinen Füßen geschaut und in Allem „die ewige Zier", die Herrlichkeit Gottes, erkannt. Mag nun auch kommen, was da mag,

„Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön!"

Das Lied ergreift uns hier mit wunderbarer Wehmut, weil es gewissermaßen für Faust den Abschied von der reichen Welt, die ihm so viel Köstliches bot, verkündet; ehe noch sein Auge vom Tode gebrochen wird, wird es durch Blindheit geschlossen, und das, was einst so schön war, wird bald für ihn in ewiger Nacht begraben liegen.

Denn schon nimmt das Unheil seinen Lauf. Der Türmer bemerkt in der Ferne einen Feuerschein: es ist die Hütte des Philemon und der Baucis, die samt den sie überragenden Linden und der nahen Kapelle ein Opfer der Flamme wird. Höchst anschaulich spiegelt sich in der Rede des Türmers das grausig-schöne Schauspiel: das Sprühen der Funken durch „der Linden Doppelnacht", das Wachsen des Brandes, das Auflodern der Hütte — alles folgt schnell auf einander, so daß nicht daran zu denken ist, daß die klagenden Worte des um das Schicksal der Alten besorgten Lynkeus noch rechtzeitig Rettung herbeizurufen vermöchten. Nun steigt die Flamme züngelnd schon an den Bäumen empor; unter der Last

der niederbrechenden Aeste stürzt die brennende Kapelle zusammen; kurze Zeit noch glühen von der Wurzel bis zum Gipfel die hohlen Stämme der alten Linden, bald bezeichnet nur noch ein qualmender Aschenhaufen die Stelle, wo sie einst, weithin in die Ferne sichtbar, über das Häuschen und die Kapelle ihre schützenden Zweige breiteten.

Den Klageruf des Türmers vernehmend ist Faust auf den Balkon seines Palastes getreten; mit Bedauern sieht er, was geschehen, doch tröstet er sich mit dem Gedanken, daß das alte Paar in seinem neuen Wohnsitz sich bald behaglich fühlen werde, während er nun auf dem Platz ihrer Hütte sich einen Turm erbauen könne, um sein ganzes, großes Werk mit einem Blick zu übersehen:

„Ein Luginsland ist bald errichtet,
Um ins Unendliche zu schaun."

Da naht im Trabe Mephisto mit seinen drei Gewaltigen. Die Sache ging nicht gütlich ab; mit dem Hüttchen zugleich sind die Insassen desselben, Philemon und Baucis nebst ihrem Gaste, im Feuer zu Grunde gegangen. Mephisto sucht die Schuld auf die Alten zu schieben, die auf sein Rufen und Pochen nicht hören wollten; doch haben wir ja bereits im ersten Teile der Dichtung (z. B. in der Valentinscene) seine teuflische Kunst, alles in das Schlimmste zu verkehren, kennen gelernt. So hat der willkürliche Beschluß Fausts, die Alten aus ihrem Besitztum zu verdrängen, zum schnödesten Verbrechen, zur Brandstiftung und zur Ermordung wehrloser Leute geführt; mit neuer schwerer Schuld hat

Faust mitten im erhabensten, idealsten Streben sein Gewissen belastet.

Zwar lehnt er die Verantwortlichkeit dieser That von sich ab und flucht den ruchlosen Mördern; doch gelingt es ihm damit nicht, sich von der Gemeinschaft mit jenen loszumachen, die sich auf seinen Befehl berufen und nun über seinen Undank klagen: die Kette, die sich Faust durch seinen Bund mit dem Teufel geschmiedet, läßt ihn bis zu seinem Tode nicht frei, und je höher er sich in seinem Streben emporzuschwingen versucht, desto schmerzlicher empfindet er ihren Druck.

4. v. 326—452. Der Schuld folgt die Strafe auf dem Fuße nach. Während Faust noch das zusammensinkende Feuer betrachtet, weht ein Windhauch den Dunst und Rauch desselben zu ihm heran; das schattenhaft Heranschwebende gestaltet sich, und vier graue Weiber nahen sich dem Schuldbeladenen und suchen Eingang in seine Wohnung, um ihn das begangene Unrecht büßen zu lassen.

Auch diese vier grauen Weiber, die sich Mangel, Schuld, Sorge und Not nennen, können wir nicht schlechthin als wesenlose Allegorieen ansehen; sie sind in den überleitenden Versen (320—25) in engste Verbindung zu der geschilderten Greuelthat gesetzt. Wie rächende Geister steigen sie aus der Brandstätte auf und schweben in den wirbelnden Rauchwölkchen heran. So verleiht ihnen der Dichter ein wirkliches, gespensterhaftes Dasein und weiß durch ihr unheimliches Erscheinen unsre Phantasie auf das lebhafteste zu erregen.

Drei der grauen Gestalten vermögen nicht in den Palast Fausts zu dringen, denn äußere Lebenshemmnisse, Mangel, Schuld und Not, finden in den Häusern der Reichen keinen Eingang; wohl aber vermag auch dort die Sorge, die im Innern das Gemüt bedrängt und beängstigt, sich einzunisten, und so sehen wir sie hier durch das Schlüsselloch zu Faust hineinschlüpfen, während sich die andern wieder entfernen, nicht ohne ihren von ferne heranschleichenden Bruder, den Tod, anzukündigen.

Die Schuld ist hier offenbar, wie dies schon von Loeper und Düntzer bemerken, nicht sittlich, sondern materiell zu fassen als das, was man an äußerem Gut einem Andern schuldet. Danach läßt sich in den drei Begriffen eine Steigerung erkennen. Der Mangel bezeichnet einfach das Entbehren eines Besitzes; die Schuld ist da vorhanden, wo man bereits einem Andern für Hülfe verpflichtet ist, also ein Minus hat; die Not ist das Resultat der beiden anderen, die aus ihnen entstehende äußere Bedrängnis.

Statt der Sorge würden wir nach der geschehenen Unthat die Reue erwarten. Wie indes im Folgenden die Sorge geschildert wird, schließt sie die Reue mit ein, ist aber umfassender als diese. Sie gründet sich ebenfalls, wie die Reue, auf eine verfehlte und schuldvolle Vergangenheit, verweilt aber nicht in der Betrachtung derselben, sondern drückt die aus derselben für die Gegenwart und Zukunft erwachsende Lebenshemmung aus. Der Mensch, den die Sorge erfaßt hat, fühlt sich im innersten Herzen von ihr bedrückt (v. 367 ff.);

überallhin wird er von ihr begleitet;*) sie ist ihm

„Auf den Pfaden, auf der Welle
Ewig ängstlicher Geselle.“

Jede Freude am Dasein wird ihm von ihr vergällt:

„Wen ich einmal mir besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze“ —

von seinen Schätzen kann er keinen Gebrauch machen —

„Er verhungert in der Fülle“ —

ja auch die Frische des Handelns, die zuversichtliche Thatkraft ist ihm genommen —

„Soll er gehen, soll er kommen?
Der Entschluß ist ihm genommen;
Auf gebahnten Weges Mitte
Wankt er tastend halbe Schritte.“

Mehr und mehr gerät er damit in einen furchtbaren Zustand der Unsicherheit und Beklemmung, so daß er schließlich sich und Anderen zur Last wird und als ein gebrochner Mensch zum Tode hinsiecht.

Mannhaft wehrt sich Faust gegen den Dämon, der ihn umstricken will. Anfänglich versteht er die Bedeutung der unheimlichen Erscheinung, den Sinn der zu

*) Dem Dichter schwebte jedenfalls die Schilderung des Horaz vor, wenn er die Sorge auch im geschmückten Haus des Reichen wohnen läßt (vgl. Od. 2, 16: Curas laqueata circum tecta volantes) und sie mit dem Seefahrer zu Schiffe, mit dem Reiter zu Roß steigen läßt (Scandit aeratas vitiosa naves Cura nec turmas equitum relinquit, vgl. Od. 3, 1: neque decedit aerata triremi et post equitem sedet atra Cura). —

ihm heraufklingenden Worte nicht völlig. Aber mit Widerwillen erfüllt ihn das Gespenstige, das sich überall an ihn drängt, seitdem er sich nun einmal mit ihm eingelassen. Stärker, als früher, äußert sich in ihm die Sehnsucht, wieder loszukommen von dem verhaßten Bunde, den er in seiner Uebereilung geschlossen hat; mit Freuden gäbe er jetzt das Uebernatürliche hin, um sich ganz der reinen Natur in die Arme zu werfen.

„Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur, vor dir, ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein."

Wir erkennen den gewaltigen Umschwung, der sich in Faust seit seinem Pakt mit dem Teufel vollzogen hat. Jetzt erscheint es ihm als ein Frevelwort, daß er einst sich und die Welt verfluchte; der Umgang mit der Geisterwelt, den er einst so sehnlich wünschte, ist ihm zur Last und zur Strafe geworden.

Als ihn nun neuer Spuk umgiebt und die Sorge ihn mit ihren Drohungen einzuschüchtern sucht, da richtet sich Faust in seiner ganzen geistigen Größe empor. In den Versen 375—94 zieht er gewissermaßen die Summe seines Lebens. Seitdem er sein stilles Gelehrtenzimmer verließ und sich in das bunte Treiben der Welt stürzte, hat er viel erfahren und durchlebt. Anfänglich stürmte er sorglos einher und folgte jedem Gelüsten, mit seinen Wünschen und Zielen vielfach wechselnd; allmählich ist sein Streben klarer und

besonnener geworden. So hat er das Erdendasein nach allen Richtungen hin gekostet; was einem Menschen zu teil werden kann, ist ihm zu teil geworden. Den Kreis des menschlichen Genießens und Handelns hat er durchlaufen. Die Ueberzeugung, die sich durch alle diese reichen Erfahrungen nur noch mehr in ihm befestigt hat, spricht er noch einmal mit voller Bestimmtheit aus: der Mensch, auf der Erde geboren, ist für die Erde bestimmt und hat auf ihr zunächst seine Aufgabe zu erfüllen, unbekümmert darum, ob es nach diesem Leben noch ein künftiges giebt. Offen gebe er sich den Eindrücken der Außenwelt hin, in stetem Fortschritt übe er seine Kräfte, genieße er Erdenglück, erdulde er Erdenleid, und wenn auch sein innerstes Sehnen nach Vollkommenheit hier unbefriedigt bleiben muß, so gehe er doch grade und entschieden seinen Gang, thue unbeirrt seine Pflicht und eigne sich erkennend und ergreifend die Welt an, so weit er es nach seiner Natur vermag.

Es ist klar: abgesehen von der Mäßigung, der Resignation, die sich Faust mühsam erkämpft hat, ist er in seinen Grundanschauungen, im Innersten seines Wesens der alte geblieben. Wie er einst (Teil I. v. 1306—16) es aussprach, daß ihn das Drüben wenig kümmere, wie er nur von den Freuden und Leiden dieser Erde etwas wissen wollte, so verschmäht er es auch jetzt, den Blick auf eine andere Welt zu richten, will sich allein der irdischen Aufgabe widmen, voll und ganz ein Mensch zu sein. Als ein Thor erscheint ihm, wer über dem Harren auf ein Jenseits

das diesseitige Dasein verliert, seine ihm hier gestellte Aufgabe versäumt.

Es wäre ein vergebliches Bemühen, die tiefe Kluft leugnen zu wollen, welche die hier von Faust geäußerten Anschauungen von denen des Christentums trennt. Dieses lehrt uns, schon auf Erden den Blick beständig auf das Jenseits gerichtet zu halten, schon hier uns hineinzuleben in die künftige Welt, in das kommende Gottesreich. Am schroffsten vertritt diesen Standpunkt die christliche Askese, welche nur in der Flucht aus der Gott feindlichen Welt das Heil der Seele wahren zu können meint. Aber auch dem Christen, welcher nicht dem irdischen Leben den Rücken kehren, sondern es vielmehr mit göttlichem Geiste durchdringen will, erscheint doch das Erdendasein als ein Pilgrimstand, auch ihm ist der Himmel die eigentliche Heimat. Auch ein solcher wird also den humanistischen Standpunkt Fausts verwerfen müssen, der verlangt, daß wir unbekümmert um das Jenseits die in uns gelegten Fähigkeiten nach Kräften entwickeln und uns auf dieser Erde zurecht zu finden suchen.

Wir beschränken uns darauf, vorläufig auf diesen Gegensatz aufmerksam zu machen, von welchem wir dort noch weiter zu reden haben werden, wo es sich um die Entscheidung von Fausts Schicksal handelt.

So trotzig nun Faust hier seine innerste Ueberzeugung ausspricht, so fest er sich auf das Bewußtsein seiner Kraft und seiner menschlichen Würde zu stützen sucht, so vermag er doch nicht, jeden Einfluß der Sorge abzuwehren. Seinen Mut, sein Streben kann sie frei-

lich nicht erschüttern, aber sie vermag immerhin seine Thätigkeit zu hemmen, indem sie ihn durch ihr Anhauchen des Augenlichtes beraubt.

So ist die Erblindung Fausts gewissermaßen als ein Schattenbild der inneren Verfinsterung des Geistes aufzufassen, die die Sorge sonst zu bewirken pflegt, deren sich Faust aber hier kräftig erwehrt hat. Zugleich aber trifft sie ihn als gerechte Strafe: um sich eine Warte zu bauen, von der er sein ganzes Werk überschauen könnte, verdrängte Faust die alten Leute, die dabei ihren Tod fanden; nun, wo er sein Ziel erreicht hat, erlischt das Licht seiner Augen völlig, und tiefe Nacht verhüllt ihm den Anblick seiner Schöpfung.

Rührend ist es, wie auch in dieser hülflosen Lage das Streben Fausts nicht erlahmt, sondern nur kräftiger und energischer wird. Die Vorahnung des baldigen Todes treibt ihn nur zu größerer Eile an; alle Hände sollen sich regen, damit der in seinem Geist entsprungene Plan durchgeführt, das große Werk seines Lebens vollendet werde.

---

2. Fausts Tod. Die Entscheidung.

v. 453—785.

Wie die Herbststürme das bunte Laub von den Bäumen fegen und die Flur ihres letzten Schmuckes entkleiden, ehe der Winter mit eisigem Hauch das Leben der Natur völlig vernichtet und das erstarrte Gefilde unter seiner Schneedecke begräbt, so sahen wir in der vorangehenden Scene Faust der letzten Freuden des Daseins beraubt werden; vom Alter gebeugt, einsam und in sich verschlossen, von feindlichen Mächten umgeben, in seiner Blindheit nicht mehr vermögend, die Früchte seines Schaffens zu schauen, wankt er dem Grabe zu. Der Bruder der unheimlichen Schwestern, der von ferne ihnen folgte, der Tod, er ist nun da, und nur wenige Augenblicke, so wird er auch diesem kräftigen Leben, dessen bedeutsamer Entwicklung wir gefolgt sind, ein Ziel setzen.

Wir erblicken beim Beginn der Scene im Vorhof von Fausts Palast Mephisto, der sich freut, nun endlich für seine langen und schweren Dienste bald den Lohn zu ernten. Er ruft die Lemuren herbei und befiehlt ihnen, Fausts Grab zu graben. Diese, schon in ihrer äußern Erscheinung Sinnbilder der Verwesung

und Vergänglichkeit, da sie, nur noch mit Muskeln und Sehnen bekleidet, zwischen der lebensfrischen Persönlichkeit und dem nackten Totengerippe in der Mitte stehen, treten hier mit Recht als Diener Mephistos auf, der ja selbst die Zerstörung als sein eigentliches Element bezeichnet (I. v. 989 f.). Das ganze Treiben der Lemuren ist, ihrem Aeußeren entsprechend, matt und schattenhaft. Sie haben nur halb vernommen, um was es sich handelt, haben vergessen, warum der Ruf an sie geschah (v. 464). Es lebt in ihnen nur eine wehmütig-dumpfe Erinnerung an das frühere Dasein, wo sie auch einmal jung und fröhlich waren, bis Alter und Tod dem lustigen Treiben ein frühes Ende bereiteten (v. 473 — 480). So bezeugen sie die menschliche Hinfälligkeit, der auch Faust nunmehr seinen Tribut zollen soll, in tief ergreifender Weise.

Einer wehmütigen Empfindung, wie sie den Zuschauer hierbei beschleicht, ist Mephistopheles durchaus unzugänglich. Er behandelt die Sache mit gefühllosem, rohem Scherz. Die Lemuren, die mit Pfählen und der Meßkette kommen, weil sie glauben, daß ein weites Land zu vermessen sei, weist er an, wie sie das Grab herstellen sollen: der Längste giebt, sich auf die Erde legend, das Maß, um ihn wird der Rasen gelüftet. Daß es aus dem Palast schließlich in ein so enges Haus geht, erscheint Mephisto als eine dumme und sinnlose Geschichte, vermag ihm aber als etwas Alltägliches keinen Anteil abzulocken.

In scharfem Gegensatz zu Mephisto zeigt sich der nun hinzutretende Faust auch noch am Ende seines Lebens

so recht in seinem idealen Streben. Er denkt nur an das große Werk, dem er seine letzte Kraft gewidmet hat. Als er das Geklirr der Spaten vernimmt, glaubt er die Arbeiter zu hören, die seine Pläne fördern; er ergötzt sich an ihrem Eifer und ahnt nicht, daß man sein Grab bereitet. Und nicht bloß über sein eignes Geschick täuscht sich Faust; aus den Worten Mephistos müssen wir entnehmen, daß auch seine Schöpfung dem Untergang geweiht ist, daß die Wogen bald die Dämme überwältigen, das ihnen Entzogene wieder zurückfordern werden.

Es ist eine wahrhaft großartige, hochtragische Ironie, mit der uns hier der Dichter noch einmal das Mißverhältnis zwischen Fausts Wollen und Vollbringen, den Widerstreit zwischen dem hochfliegenden Streben des Menschen und seiner irdisch-beschränkten Natur vor Augen führt: die Saite, die schon in den Monologen im Anfang des Gedichts angeschlagen wurde, ertönt noch einmal grell und schneidend hier am Schluß. Aber der Dichter versteht es, diese Dissonanz in eine höhere Harmonie aufzulösen, indem er uns zeigt, wie der Ewige nicht das Erreichte, sondern das Gewollte wägt, wie er des Bösen Künste zu schanden macht und den schwer Geprüften aus der Sphäre des Irrens dahin emporhebt, wo das Unzulängliche des irdischen Thuns zu dem der Absicht wirklich entsprechenden Ereignis sich vollendet (v. 1048 f.).

Wie das Licht vor dem Erlöschen noch einmal hell aufleuchtet, so erscheint Fausts Streben dicht vor seinem Ende in seinem reinsten Glanze. Mit jugendlicher Ener-

gie fordert er die höchste Beschleunigung der Arbeit. Es gilt, das dem Meer abgerungene Land durch einen Graben zu entwässern, damit der Sumpf nicht die Luft verpeste und böse Krankheiten erzeuge. Die alte Ungeduld, die angeborne ungestüme Natur verleugnet sich auch jetzt nicht in Faust: mit allen Mitteln soll Mephistopheles Arbeiter herbeiziehen, durch Genuß und Strenge soll er sie anfeuern, ja er soll sie mit Gewalt herbeipressen. So fehlt auch hier das Mangelhafte nicht, das jedem irdischen Thun anhaftet; aber doch erblicken wir Fausts Handeln hier auf einer sittlichen Höhe, die es bisher noch nicht erreicht hatte. Nicht mehr an sich denkt er bei seiner Arbeit, sondern an die unzähligen Mitmenschen, denen sie zu gute kommen soll.

„Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch thätig frei zu wohnen."

Er sieht eine Zeit herannahen, wo auf dem durch ihn erkämpften Boden ein edles, unerschrockenes Geschlecht heranwächst, das in brüderlichem Gemeinsinn täglich für Leben und Freiheit kämpfen muß und so sich diese herrlichen Güter wahrhaft verdient. In dem Gedanken, einst Schöpfer eines solchen Glücks zu werden, fühlt Faust zum ersten Male eine tiefinnerliche, ungetrübte Befriedigung (v. 521—28):

„Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergehn!

Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Der höchste Augenblick ist freilich auch sein letzter: mit dem Worte, das seine Befriedigung ausspricht, ist der Moment gekommen, der nach dem Vertrage mit Mephistopheles seinem Leben ein Ende setzt; leblos sinkt Faust in die Arme der Lemuren, die ihn auf den Boden niederlegen, um ihn in dem aufgeworfenen Grabe zu bestatten.

Mephistopheles wenigstens sieht seine Wette für gewonnen an; er triumphiert, daß der Mann, den keine Lust sättigte, dem kein Glück genügte, nun grade den letzten — anscheinend schlechten und leeren — Augenblick festzuhalten wünschte und damit nach langem, kräftigem Widerstande ihm doch verfallen ist. So kehren auch in den von ihm und dem Chor der Lemuren gebrauchten Ausdrücken genau die Worte wieder, die Faust einst beim Eingehen der Wette gebrauchte (I. 1351 f.):

„Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!"

Demnach können wir uns an diesem entscheidenden Wendepunkte der Dichtung der Aufgabe nicht entziehn, zu untersuchen, welches Recht Mephisto auf Fausts Seele besitzt und wie der Prozeß zwischen Himmel und Hölle nun eigentlich steht. Wir müssen hier noch einmal auf den Inhalt der beiden Wetten zurückkommen, die wir S. 67 ff. bereits verglichen und mit einander in Einklang gefunden haben.

Faust hatte behauptet, Mephistopheles werde ihm keine Befriedigung verschaffen können; der Tag, wo jener

ihn mit Genuß betrügen werde (I. v. 1342 f.), solle sein letzter sein; er hatte hinzugefügt (I. 1345 ff.), sobald er zum Augenblick sagen werde: „verweile doch! Du bist so schön!“ könne ihn jener in Fesseln schlagen.

Es ist hier zwischen Form und Inhalt dieser Bedingung zu unterscheiden. Nach der Fassung, die Faust zuletzt seinen Worten giebt (v. 1345 ff.), kann Mephistopheles allerdings annehmen, daß er die Wette gewonnen habe, denn er vernimmt aus Fausts Munde genau den verabredeten Ausdruck der Befriedigung (II. 5, v. 523 f.) In der That tritt auch Fausts Tod unmittelbar nach dieser Aeußerung ein, und dies muß Mephisto in dem Glauben an seinen Triumph bestärken.

Anders steht es jedoch, wenn wir genauer zusehen und den eigentlichen Sinn der Stelle ins Auge fassen. Schon dies trifft nicht zu, daß es Mephisto ist, der Faust die Befriedigung verschafft; vielmehr hat dieser sie sich selbst erkämpft durch seine Thätigkeit für das Wohl seiner Mitmenschen, während Mephisto fortwährend bemüht war, ihn auf die Bahn des sinnlichen Genusses zu lenken. Demnach hat nach der zuerst von Faust ausgesprochenen Form der Wette (I. v. 1338—43) Mephisto dieselbe verloren: weder hat sich Faust je beruhigt auf ein Faulbett gelegt, noch hat er sich von Mephisto mit Genuß betrügen lassen; er ist seinem idealen Sinn bis zum Ende treu geblieben.

Dazu kommt noch, daß auch jene Aeußerung der Befriedigung nur eine hypothetische ist, nicht von der Gegenwart, sondern von der Zukunft gilt; Faust ahnt eine Zeit, wo sein Streben befriedigt sein, wo er zum

Augenblick sagen dürfte: „Verweile doch! du bist so schön!“ — aber diese Zeit, dieser Augenblick ist noch nicht da, wird von ihm erst erhofft.

Nach allem diesem ist es klar, daß die Entscheidung über den Ausgang der Wette zwischen Faust und Mephistopheles mindestens sehr zweifelhaft ist, daß nach dem Geist seiner Worte Faust Sieger geblieben ist, während nach der schließlichen Formulierung derselben Mephisto allerdings glauben kann, gewonnen zu haben.

Nicht zweifelhaft dagegen ist der Ausgang der Wette zwischen Mephisto und dem Herrn. Diesem gegenüber hatte Mephisto sich vermessen, Faust „seine Straße sacht zu führen“ (Prolog v. 72), während der Herr geleugnet hatte, daß es ihm möglich sein werde, diesen Geist von seinem Urquell abzuziehen, da „ein guter Mensch in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewußt sei“ (Prolog v. 82 ff.). Wie wenig Mephisto sein Vorhaben gelungen ist, haben wir im Verlauf der ganzen Dichtung verfolgt. Wohl hat er verstanden, zeitweise Faust auf Abwege zu führen, ihn in Irrtum und schwere Schuld zu verwickeln: die ideale Richtung in ihm, den Zug zum Vollkommenen, zum Göttlichen, hat er nicht zu ersticken vermocht.

Ein kurzer Rückblick auf die Hauptmomente in der Entwicklung Fausts wird unsre Behauptung voll bestätigen.

Das Liebesverhältnis zwischen Faust und Gretchen begünstigte Mephisto, um Faust in Sinnenlust zu stürzen, einen wollüstigen, gewissenlosen Menschen aus ihm zu machen. Erreicht hat er den Fall Gretchens, die mehr-

fache und schwere Verschuldung Fausts der Geliebten und ihren Angehörigen gegenüber: daß aber bei der tief angelegten Natur des Mannes aus der sinnlichen Leidenschaft eine wahre und innige Herzensneigung erwuchs, daß das Unglück der Geliebten ihn aus dem Taumel der Walpurgisnacht aufschreckte und zu erschütterndem Seelenkampf und mitbüßendem Leiden in den Kerker der Armen rief, war sehr gegen den Willen Mephistos.

Nachdem Faust durch die Elfen seiner Qual entrissen und neugestärkt ist, hofft Mephisto, daß er in dem bunten Treiben der großen Welt, am verführerischen Kaiserhofe sich nun ganz der Lust überlassen, die Straße des Bösen wandeln soll; aber auch hier fühlt Faust sich durch nichts angezogen als durch die ideale Schönheit der Helena, und trotz des Abratens Mephistos jagt er dieser Wundererscheinung nach, bis er sie in kühnstem Streben sich zu eigen macht.

Die echte Hoheit, die ideale Schönheit, mit der sich seine Seele auf dem klassischen Boden des alten Hellas gesättigt hat, hat ihn nun erst recht gefeit gegen die niederen Verlockungen des Gefährten. Dessen Anreizung zu raffinierter Sinnenlust (am Anfang des vierten Aktes) würdigt er kaum einer Abfertigung; wahre Befriedigung sucht er jetzt nicht mehr im Genießen, sondern in kühnem Handeln, in unverdrossener Arbeit; und während es anfänglich nur die Uebung seiner Geisteskräfte selbst ist, die ihn anzieht, gelangt er zuletzt zur völligen Ueberwindung des Egoismus, indem er bei seiner Arbeit nicht mehr an sich, sondern nur noch an Andre denkt und sich in dem Gedanken

glücklich fühlt, seinen Mitmenschen Raum zur Entwicklung zu schaffen, dereinst auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn.

Ob dieser Lebensgang ein Weg in die Tiefe oder in die Höhe, ein Weg zur Hölle oder zum Himmel ist, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. So wenig Faust jemals frei von Irrtum und Fehlern, so wenig er je ein Idealmensch wird, so gewiß kann man dennoch von ihm behaupten, daß er sich bei allen Schwankungen im Einzelnen doch im Ganzen des rechten Weges wohl bewußt ist. Nach der Anlage der Dichtung, die wir streng einheitlich festgehalten finden, muß Faust gerettet werden, und so erscheint es uns nur natürlich, wenn wir im Folgenden sehen, wie der Teufel um seine Beute betrogen wird.

Eine andre Frage ist es, ob die Art und Weise, wie der Dichter Fausts Schicksal entscheidet, mit christlichen Anschauungen zusammenstimmt. Wir haben schon oben auf den Hauptunterschied zwischen der Denkart Fausts und der eines Christen hingewiesen. Faust hat nur die Erde im Auge, will — „ohne nach drüben die Augen blinzend zu richten“ (II. 5, 385) — seinem Erdendasein gerecht werden, während der Christ keinen Augenblick seines Gottes und des himmlischen Zieles vergessen soll. Wenn der Dichter trotzdem Faust gerettet, ja am Schluß in den christlichen Himmel aufgenommen werden läßt, so will er doch wohl damit als seine Ueberzeugung aussprechen, daß nicht der Glaube an das Dogma, sondern die gesamte Lebensrichtung des

Menschen bei der Frage über sein künftiges Geschick die Entscheidung giebt.

Wir haben diesen Standpunkt des Dichters hier nur zu konstatieren, nicht seine Berechtigung oder Verwerflichkeit zu erörtern. Dagegen verlangt allerdings die Frage eine Beantwortung, wie der Dichter dazu kommt, in der Darstellung der Rettung Fausts sich an die Formen der christlichen, speciell der katholischen Glaubensvorstellungen anzulehnen, während doch Faust in seinen Anschauungen über Gott und zukünftiges Leben während seines Erdendaseins den Anforderungen des Christentums wenig entspricht.

Ich glaube, daß Goethe sich hierbei wesentlich von poetischen Rücksichten hat leiten lassen. Hier, wo die Handlung des Dramas ganz auf ein übernatürliches Gebiet übertritt, bedarf der Dichter, um sinnliche Anschaulichkeit zu erreichen, mehr noch als vorher der Anlehnung an die im Volksglauben bereits entwickelten Formen. So kommt es, daß er mit Einführung der rettenden Engel, der fürbittenden Heiligen, der im Himmel herrschenden Jungfrau Maria der katholischen Tradition folgt, welche die Stufen der Heiligung und die Verhältnisse des Jenseits sinnlicher ausmalt, als die protestantische Lehre. Dieser poetische Vorteil scheint mir das Hauptmotiv für die Gestaltung des ganzen Schlusses des Dramas gewesen zu sein, gegen die sich sonst mancherlei Bedenken geltend machen ließen.

Schon die Entscheidung der Wette hat der Dichter aus dem oben besprochenen Gesichtspunkt dargestellt. Wir würden hier zunächst, entsprechend den Vor-

gängen im Prolog, eine neue Verhandlung zwischen dem Herrn und Mephisto erwarten, eine Art Rechtsstreit, in welchem beide Parteien ihren Anspruch auf Fausts Seele geltend zu machen hätten. Aus einigen Bruchstücken der Paralipomena zum Faust ist auch zu entnehmen, daß der Dichter anfänglich eine solche Scene geplant hatte. Indessen würde die Darstellung dieses Streites sich schwerlich recht poetisch haben gestalten lassen, sich auch mit der Würde des Herrn, der schließlich doch allein entscheidet, kaum vertragen haben. Goethe läßt deshalb die Erörterung der Rechtsfrage ganz beiseite und führt uns nur vor, wie sich die himmlischen Heerscharen thatsächlich in den Besitz der Seele Fausts setzen und den Teufel mit seinen Höllengeistern zurückdrängen. Wir vermissen hierbei allerdings eine kurze Begründung dieses Verfahrens dem Teufel gegenüber, die sich doch so leicht in den Mund eines der Engel legen ließ.

Betrachten wir nun den Verlauf der Handlung im Einzelnen.

Während Mephisto über das „vorbei“ des Chors philosophiert — er meint, besser wäre es, daß nichts entstünde (vgl. I. 987), als daß das Geschaffene immer wieder vernichtet werden müßte — legen die Lemuren den Körper Fausts in das Grab. Der den Vorgang begleitende Gesang ist wieder in seiner Ironie hochtragisch. Der eine der Lemuren äußert sich im Namen des Toten mit der künftigen ärmlichen Behausung unzufrieden, die andern weisen seine Ansprüche als unberechtigt mit Hohn zurück.

Mephisto bereitet sich unterdessen vor, auf seinen Vertrag gestützt die Seele Fausts in Empfang zu nehmen,

die noch in dem leblosen Körper desselben verweilt. Er klagt darüber, daß der Moment der Trennung zwischen Seele und Leib so ungewiß sei und daß es jetzt so viele Mittel gebe, dem Teufel die ihm verfallene Seele zu entziehn. Deshalb ruft er seine Höllengeister herbei, die Dickteufel von kurzem, gradem Horn und die Dürrteufel von langem, krummem Horn. Sie erscheinen, indem der grausige Höllenrachen sich gähnend aufthut, durch welchen man die Flammenstadt in ewiger Glut erblickt. Die Beschreibung, wie die rote Brandung bis an den Eingang der Hölle schlägt, wie Verdammte angstvoll auf dem Flammenmeer der Oeffnung zuschwimmen, um zu fliehen, jedoch von dem furchtbaren Rachen immer wieder zerknirscht werden, ehe sie die Freiheit erreichen, ist mit einer wunderbaren Kraft der Phantasie entworfen und steht dem Großartigsten in der göttlichen Komödie Dantes nicht nach.

Während die Teufel den Toten bewachen, erscheint von oben die Heerschar der Engel, um Rettung zu bringen. Mit grimmigem Haß empfängt sie Mephisto, der ihre Andacht eine gleißnerische schilt und ihnen den hartnäckigsten Widerstand ankündigt. Aber schwer ist es für ihn und seine Genossen, den Rosen der Liebe zu widerstehen, welche die Engel auf sie herabstreuen. Diese Rosen — ein Symbol beseligender Liebeshuld — empfinden die Teufel, die nur den Haß kennen, als brennende, verzehrende Flammen; nur mit Mühe zwingt sie Mephisto, stand zu halten; endlich vermögen sie das ungewohnte Element nicht länger zu ertragen und in eiliger Flucht stürzen sie rücklings in die Hölle zurück.

Mephistopheles allein harrt aus, um die teuer erkaufte Seele Fausts nicht zu verlieren. Aber auch er spürt die Wirkung der herniederschwebenden Rosen: sein ganzer Körper brennt von diesem Feuer, er empfindet eine Qual, wie sie nach seiner Meinung nur unglücklich Liebende erdulden können. Und wirklich! Das ihm widerstrebende Gefühl der Liebe geht von diesen Rosen auf ihn über; freilich gestaltet sich diese göttliche Regung in *seinem* Innern zur bösen Lust. Er fängt an, in sinnlicher Leidenschaft zu den schönen Engeln zu entbrennen, nur wünschte er, daß sie die holden Glieder ein wenig weltlicher bewegten, daß statt des heiligen Ernstes ein lüsternes Lächeln ihr Antlitz umschwebte.

Während Mephistopheles sich so in sündigem Verlangen zu den Engeln hingezogen fühlt und doch vor ihrer Reinheit immer weiter zurückweichen muß, umringen die Engel das Grab, nehmen die Seele Fausts in Empfang und schweben mit der geretteten empor in Regionen, nach denen ihnen der Teufel nicht folgen kann. Erst jetzt entdeckt Mephistopheles, dessen Aufmerksamkeit durch seine unheilige Gier ganz von Faust abgelenkt war, was geschehen: ein unschätzbares Gut ist ihm entwendet, die hohe Seele, die er durch eine so lange Dienstzeit, durch so große Anstrengungen sich gewonnen glaubte, ist ihm entrissen. Noch dazu darf er sich nicht einmal beklagen, daß ihm Unrecht geschehen sei; denn er selbst mit seiner thörichten Liebschaft ist daran schuld, daß ihm die Beute entgangen ist. So bleibt ihm nichts übrig, als jede weitere Bemühung auf-

zugeben und beschämt über seinen Mißerfolg in die Hölle zurückzukehren.

Wir sehen, wie eng sich der Dichter auch in diesem Abschnitt an die Vorstellungen des Volksglaubens angeschlossen hat.*) Daß er, trotz der hier und da humoristischen Behandlung damit keineswegs, wie Düntzer dies annimmt, darauf ausgeht, diesen Glauben lächerlich zu machen, sondern sich vielmehr seiner Formen aus Rücksicht auf die poetische Wirkung bedient, haben wir bereits früher (S. 57 ff.) angedeutet.

Da der Dichter hier die ausdrückliche Erörterung der Rechtsfrage, ob die Seele Fausts dem Teufel verfallen sei oder nicht, vermeidet (vgl. oben), so wahrt er die poetische Gerechtigkeit auf andere Weise dadurch, daß er Mephisto die Seele Fausts durch seine eigne Thorheit verlieren läßt. Mephisto zeigt sich selbst da, wo er nach seiner Meinung den kostbaren Schatz schon in den Händen hat, unfähig, ihn zu behaupten, und wird schließlich selbst zu dem Ausspruch genötigt, daß er, wenn ihm der sauer erworbene Lohn nun entrissen ist, es nicht anders verdient habe (v. 777).

---

*) Insbesondre finden sich für den Kampf zwischen den Engeln (Erzengel Michael) und dem Teufel um die Seele eines Verstorbenen, von dem schon in der Bibel im Brief des Judas v. 9 die Rede ist, mehrfache Vorbilder in der christlichen Volkspoesie, unter denen das älteste im Muspilli der Zeit der Karolinger angehört. —

3. Fausts Verklärung.

v. 786—1053.

Mit der vorigen Scene hätte der Dichter sein Werk schließen können. Der Streit zwischen dem Himmel und der Hölle, dessen Entstehen wir im Prolog verfolgten, gelangt in ihr zur Entscheidung. Der Versuch Mephistos, den edel strebenden, wenn auch lebenslang im Irrtum befangenen Menschen in seine Sphäre herabzuziehen, ist gescheitert, das Wort des Herrn, daß sich der auf das Göttliche gerichtete Geist nicht von seinem Urquell abziehen lasse, ist in Erfüllung gegangen. Wir sahen Fausts Seele der Gewalt des Teufels entzogen, von rettenden Engelhänden in die himmlischen Regionen emporgetragen.

Gleichwohl lag genügende Veranlassung vor, die Dichtung noch einen Schritt weiter zu führen. Unser Interesse begleitet den Helden, dessen Lebensschicksale wir mit solchem Anteile verfolgt haben, auch in die jenseitige Welt; wir möchten gern noch etwas davon vernehmen, wie ihn der Herr aus der Verworrenheit des irdischen Daseins in die himmlische Klarheit führt (Prolog v. 66 f.); vor allem aber möchten wir ihn mit dem vorausgegangenen Gretchen wieder vereinigt sehen,

deren Bild „das Beste seines Innern mit sich fortzog“ (II 4, 28). Auch ist der Wunsch ein begründeter, die arme Büßerin, deren unverdienten Untergang wir am Schlusse des ersten Teils mit ansahen, nun über jedes Leid hinausgehoben in ungetrübter Seligkeit zu erblicken.

So wagt sich denn der Dichter auf jenes Gebiet, das als ein übersinnliches der poetischen Darstellung kaum zu überwindende Schwierigkeiten bietet, und wenn er auch nicht vermag, die Verklärung Fausts im Jenseits, die Weiterentwicklung seines Wesens bis zur Vollendung wirklich zu veranschaulichen, so versucht er es doch, in engem Anschluß an die religiösen Vorstellungen christlicher Tradition die Stufen dieser Läuterung symbolisch anzudeuten.

Freilich war es ihm hierbei unmöglich, die bestimmte Individualität seines Helden, wie wir sie im Verlauf der Dichtung kennen gelernt hatten, noch ferner festzuhalten; Fausts Wesen tritt uns nur noch in unbestimmten Umrissen und nicht mehr handelnd, sondern nur noch leidend entgegen; wir erfahren nur aus der Region, in die er gelangt, aus seiner Umgebung etwas über die Fortschritte seiner Umbildung.

Die Verklärung Fausts wird nun symbolisch veranschaulicht durch das allmähliche Emporsteigen desselben aus niederen, sinnlicheren Regionen in höhere, ätherischere, womit zugleich die Befreiung seines Wesens von allen ihm noch anhaftenden irdischen, unvollkommenen Bestandteilen verbunden ist. Die *physische* Hebung und Läuterung vertritt dabei sinnbildlich die *sittliche* Vollendung.

Schon der Schauplatz trägt den Charakter des nach oben Strebenden. Wir werden in ein himmelansteigendes, gewaltig zerklüftetes Gebirge versetzt, auf dessen sich über einander lagernden Felsenstufen heilige Eremiten ihre Wohnung aufgeschlagen haben. So wird schon äußerlich in uns die Idee eines allmählichen Uebergangs vom Irdischen zum Himmlischen erweckt.

Die ehrwürdigen Väter, die uns hier vorgeführt werden, sind bestimmte Typen christlicher Frömmigkeit; mit den historischen Persönlichkeiten, welche dieselben Beinamen tragen, sind sie nicht zu identificieren, sondern sollen nur an diese erinnern.*)

Die Worte des Chors beschreiben uns zunächst die wilde Scenerie; charakteristisch ist der Friede, der zwischen Menschen und Tieren herrscht (die schmeichelnden Löwen v. 792).

In den Worten des Pater ecstaticus tritt uns das Emporstreben zum Himmel zunächst als heftiger Kampf streitender Empfindungen entgegen; es gilt Vernichtung aller Sinnlichkeit, damit nur der göttliche Kern der Menschennatur bleibe.

Der Pater profundus zeigt dieser Aufregung und Leidenschaft gegenüber ein ruhiges, betrachtendes Wesen. In scheinbaren Widersprüchen erkennt er die Harmonie, die ordnende Liebe Gottes, die selbst furchtbare Naturmächte in ihren Dienst zwingt. Diese Er-

*) Die Benennungen Ecstaticus oder Seraphicus erhielten mehrere christliche Mystiker; Profundus hieß Bernhard von Clairvaux, vgl. hierüber Düntzer und von Loeper.

kenntnis soll auch sein Inneres entzünden, seinem noch im Irdischen befangenen Geist Wärme und Klarheit verleihen.

Der in der mittleren Region wohnende Pater seraphicus weiß von einem solchen Kampf und Zwiespalt, wie der Pater ecstaticus und profundus, nichts mehr. Vom Irdischen nicht mehr gehemmt, vermag er dem Chor bei der Geburt gestorbner Knaben, welche die Welt, ohne sie kennen gelernt zu haben, verlassen, ein Wegweiser nach oben zu werden. Diese Knaben, welche keine Sünde zu büßen, sondern nur ihre Kräfte auszubilden haben, sind in ihrem Aufwärtsschweben Vorläufer Fausts und bereiten dessen Erscheinen vor.

Der Pater seraphicus giebt ihnen auf ihre Frage Bescheid, wer sie sind und wohin sie wallen. Er läßt sie, indem er sie in sich aufnimmt, durch seine Augen die ihnen noch unbekannte Außenwelt schauen, für die sie als vor der Zeit Gestorbene kein Organ entwickelt haben. Doch empfinden die Knaben vor der wilden Gebirgsnatur Schreck und Grauen und streben wieder nach oben.

Von hoher Bedeutung ist das Wort, das ihnen der Pater seraphicus mit auf den Weg giebt (v. 860—67):

„Steigt hinan zu höh'rem Kreise,
Wachset immer unvermerkt,
Wie nach ewig reiner Weise
Gottes Gegenwart verstärkt.
Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Aether waltet:
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet."

Wir erhalten hier darüber Aufschluß, wie sich der Dichter das allmähliche Wachsen und die Entwicklung der Individuen im Reiche Gottes denkt. Wie hier die irdische Speise stärkt und nährt, so dort das Anschaun der Liebe des Höchsten, die sich immer großartiger und vollkommner offenbart und so nicht nur die Erkenntnis der Verklärten erweitert, sondern auch ihr inneres Wesen, das ja göttlicher Natur ist, immer freier und reicher entfaltet, so daß es der Hoheit und Seligkeit des Vaters selbst mehr und mehr entgegenwächst. Ein höchst tiefsinniger Gedanke, der mit der christlichen Anschauung durchaus übereinstimmt! Wir haben hier nicht die Vorstellung einer immer gleichen und darum leeren und langweiligen Seligkeit, sondern die Annahme einer auch im Jenseits noch ewig fortschreitenden Entwickelung nach Gott hin. Die Antwort der Knaben (v. 868—75) steht mit den vorangehenden tiefsinnigen Versen allerdings nicht entfernt auf gleicher Stufe.

War der bisher besprochne Abschnitt (v. 786—875) nur als einleitend anzusehen, indem er uns die Umgebung schildert, in der Faust nach oben streben soll, so erblicken wir nunmehr sein Unsterbliches selbst, das wir uns in der Hülle eines verklärten Leibes zu denken haben, von Engeln emporgetragen. Die Verse 876—83:

„Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen;
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teil genommen,

Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen"

erklären uns die Möglichkeit der Rettung Fausts und ersetzen somit die dem Teufel gegenüber unterbliebene Erörterung der Rechtsfrage. Das Streben Fausts, das er in der anfänglichen idealen Richtung während seiner Erdenlaufbahn unablässig festgehalten hat, ermöglichte seine Rettung selbst nach den schwersten Fehltritten, selbst aus der unmittelbaren Gemeinschaft mit dem Bösen. Was noch fehlt an seiner Würdigkeit, ersetzt die teilnehmende Liebe von oben, bei welcher wir zunächst an die göttliche Gnade zu denken haben, obwohl nachher auch die Fürbitte Gretchens und andrer Büßerinnen für Faust in das Gewicht fällt.

In den folgenden Versen (884—95) werfen die jüngeren Engel noch einmal einen Rückblick auf den Verlauf des wohlgelungenen Rettungswerkes, während die vollendeteren Engel (v. 896—907) ihren Widerwillen gegen die letzten Reste irdisch-unvollkommenen Wesens in dem Erlösten äußern und seine völlige Läuterung verlangen. Da nahen (v. 908 ff.) die vorher erwähnten seligen Knaben; sündlos, wie sie sind, nehmen sie Faust in ihre Mitte und helfen ihm alles Vergängliche und Mangelhafte von sich abstreifen. So wird die innere Heiligung symbolisch in der äußeren Reinigung dargestellt.

Nunmehr, nachdem jeder Erdenrest getilgt ist, kann Faust durch die Jungfrau Maria, die hier nach katholischer Auffassung als Himmelskönigin und Vertreterin Christi und Gottes erscheint, zu Gnaden angenommen

werden. Der letzte der Väter, Doctor Marianus, so genannt von seiner Verehrung der heiligen Jungfrau, erkennt, in der höchsten und reinsten Zelle wohnend, das Herannahen der Gottesmutter. Er begrüßt sie in zarten Worten der Huldigung (v. 939 ff.), welche den Empfindungen des Mannes gegenüber der höchsten, reinsten Weiblichkeit ganz im Sinne des ritterlichen Mittelalters vollendeten Ausdruck geben.

Neben der Jungfrau, die hier als Mater gloriosa erscheint, gewahrt er Büßerinnen, die sich fürbittend an dieselbe wenden. Es ist die Magna peccatrix, die große Sünderin Maria Magdalena, welche einst Christus im Hause des Pharisäers Simon die Füße salbte, sie mit Thränen netzte und mit ihren Haaren trocknete; ferner Mulier Samaritana, die Samariterin, zu welcher der Messias, als sie ihn am Brunnen trinken ließ, von dem Wasser des ewigen Lebens redete; sodann die Maria Aegyptiaca, welche nach der Legende, als sie sich einst durch eine unsichtbare Hand von der Pforte des heiligen Grabes zurückgestoßen fühlte, ihr sündiges Leben aufgab und durch achtundvierzigjähriges Büßerleben sühnte.

Alle drei vereinigen ihr Flehen mit dem einer andern Büßerin, sonst Gretchen genannt. Diese wirft sich in seliger Hoffnung zu den Füßen der Jungfrau Maria und bittet für den früh Geliebten, der nun für immer zu ihr zurückkehrt. Auf den schönen Gegensatz, in dem ihre Worte hier zu dem angstvollen Gebet vor dem Bilde der Mater dolorosa (I 3230 ff.) stehen, haben wir schon bei der Besprechung jener Stelle auf-

merksam gemacht. Wie die schmerzenreiche Gottesmutter zu der strahlenreichen verklärt ist, die ohne Gleichen im Himmel herrscht, so ist auch das einst vom bittersten Weh durchwühlte Herz Gretchens nun voll überschwänglicher Seligkeit, da sie mit dem nun den Irrungen des Lebens entrückten Geliebten wieder vereinigt werden soll.

Denn schon nahen sich die seligen Knaben mit dem Unsterblichen Fausts, das sich mächtig entfaltet; sie hoffen, daß er, der mehr als andre auf Erden erfahren, sie unterweisen werde, die nie das irdische Dasein kennen gelernt haben.

Mit inniger Freude begrüßt Gretchen den neuen Himmelsbürger, welcher, der alten, vergänglichen Hülle entkleidet, aus ätherischem Gewande ihr in jugendlicher Kraft entgegentritt. Noch blendet ihn der neue Tag, aber sie hofft ihn durch ihre Belehrung bald in der verklärten Welt heimisch zu machen.

Die Mater gloriosa fordert Gretchen auf, sich zu höheren Sphären zu erheben; Faust werde, ihre Nähe ahnend, ihr folgen.

So sind die Liebenden in einer seligen Welt wieder vereint, und nach den Worten des Doctor Marianus, der alle Reuigen, Rettung Begehrenden an die heilige Jungfrau verweist, klingt die Dichtung in dem tiefsinnigen Gesang des Chorus mysticus aus.

Die vergängliche irdische Welt ist nur ein Gleichnis, ein unvollkommenes Abbild der ewigen; nur im Spiegel schauen wir hier die Wahrheit, und so kann auch der Dichter nicht die endgültige Lösung der letzten Fragen bieten, sondern nur im Symbol das

Unendliche zu fassen suchen. Dort, in der höheren Welt, wird das, was hier mangelhaft und unzulänglich ist, sich vollenden zu dem vollen Ereignis, von dem das hier Geschehende und zu Erreichende nur ein Schattenbild sein kann. So wird im Jenseits gethan, was dem irdischen Griffel ewig unbeschreiblich bleiben wird; was uns hinauf in jene überirdische Welt zieht, ist das Ewig-Weibliche.

Was der Dichter mit diesem Ausdruck hat sagen wollen, ist nicht so leicht zu bestimmen. Indessen haben wir doch einen Ausgangspunkt für die Erklärung in seiner Dichtung. In dieser ist es ja wirklich die reinste Verkörperung des Weiblichen, die Faust emporzieht: ihn rettet die Gnade der zu göttlichen Ehren erhobenen Jungfrau Maria. Nicht minder ist bei dem Ewig-Weiblichen an Gretchen zu denken, die Faust zur Verklärung voranschreitet, deren Seelenschönheit das Beste von Fausts Innerem sich nachzieht (II 4, 26—28).

Da aber der Dichter den Satz hier in voller Allgemeinheit ausspricht, so dürfen wir ihn nicht bloß auf die Dichtung anwenden, sondern müssen ihn in seiner allgemeinen Geltung zu verstehen suchen.

Vergleichen wir das Wesen des Weibes mit dem des Mannes, so scheint für jenes die hingebende Liebe das charakteristische Merkmal. Der Mann steht fest auf sich gegründet, ist gewohnt, zu entscheiden, das Aufgeben seines Willens wird ihm schwer. Das echte Weib giebt mit ihrer Liebe sich völlig zu eigen, ist völlig selbstlose Aufopferung und Hingabe: so ihrem Manne, so ihren Kindern, so ihrem Gott gegenüber.

Um bei den hier in Frage kommenden weiblichen Persönlichkeiten unsrer Dichtung zu bleiben: ist nicht Gretchen die liebende Aufopferung selbst, erst ihrem Schwesterchen, dann dem Geliebten gegenüber? Und welches Verdienst wird der Jungfrau Maria höher angerechnet, als ihr demütiges sich Fügen in den Ratschluß Gottes, die willige Hingabe an ihre hohe Aufgabe?

Ein solches liebendes und vertrauendes sich Hingeben an eine höhere Macht kann aber Keinem erspart werden, der in das Gottesreich eintreten will: es gilt den eignen Willen zu beugen vor der ewigen Weisheit und Liebe. Wie schwer diese Unterordnung, dieses sich Fügen auch dem Höheren gegenüber dem Manne wird, sehen wir an Faust, und so darf wohl auch umgekehrt der Dichter von ihm auf das ganze Geschlecht den Ausspruch übertragen:

„Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.“

Zueignung und Vorspiel auf dem Theater.

Der Dichter und sein Werk — so könnten wir diesen Abschnitt auch überschreiben, denn weder die Zueignung, noch das Vorspiel auf dem Theater gehören zum eigentlichen Faustdrama, doch werfen sie ein Streiflicht auf die Entstehung des Werkes und auf die Absicht, die der Dichter mit demselben verfolgte.

Wir haben bei der vorausgehenden Erklärung des „Faust" in erster Linie die Frage ins Auge gefaßt, ob wir es mit einem einheitlichen Kunstwerk zu thun haben, und hoffen, den Nachweis geführt zu haben, daß die Dichtung in der That diesen Namen verdient. Dieser Ansicht steht nun auch die Thatsache nicht entgegen, daß der „Faust" nicht, wie man zu sagen pflegt, in einem Guß entstanden, nicht in schneller Folge entworfen und ausgeführt ist, daß er vielmehr das Lebenswerk des Dichters geworden ist, an dessen Vollendung er, wenn auch mit großen Unterbrechungen, von früher Jugendzeit bis in das späteste Greisenalter gearbeitet hat.

Auch andre Werke, die doch einen durchaus einheitlichen Charakter zeigen, sind langsam im Geiste des Dichters gereift und spät zur Vollendung gelangt; ich

erinnere nur an Iphigenie, Tasso und Wilhelm Meister: kein Wunder, daß der „Faust“, der an Großartigkeit der Anlage und Fülle der Ausführung alle übrigen Schöpfungen weit überragt, so spät seinen Abschluß gefunden hat.

Daß die ausgedehnte Entstehungszeit an der Dichtung ihre Spuren hinterlassen hat, daß die fortschreitende Entwicklung des Dichters sich auch an seinem Lebenswerk bemerkbar macht, daß die Darstellung keine gleichmäßige ist, sondern in allen möglichen Formen und Farben spielt, dies zu leugnen kann uns nicht in den Sinn kommen. Indes ist diese Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Gegenstandes nur zum teil Folge des langsamen Fortrückens der Arbeit: zum teil ist sie vom Dichter gradezu beabsichtigt und stimmt vortrefflich zu der eigentümlichen Natur des Stoffes, der das gesamte menschliche Leben in seinen wechselnden Gestalten umfassen will; daß sie der Durchführung eines einheitlichen Planes keineswegs widerstrebt, haben wir oben Scene für Scene dargethan.

In der Zueignung schildert uns der Dichter nun die Empfindungen, die ihn beseelten, als er nach langer Unterbrechung die liegen gelassene Arbeit seiner Jugend ernstlich wieder aufnahm.*) Es geschah dies zur Zeit seines Zusammenwirkens mit Schiller, dessen Anregung

---

*) Das 1790 erschienene Fragment enthält außer den beiden Scenen „Hexenküche“ und „Wald und Höhle“ wohl kaum etwas Wesentliches, was Goethe nicht schon 1775 mit nach Weimar gebracht hätte. —

wir es wohl hauptsächlich zu verdanken haben, wenn sich Goethe entschloß, das Werk zu vollenden und es nicht in der fragmentarischen Gestalt zu lassen, in welcher es 1790 veröffentlicht worden war. Schiller schreibt am 29. Nov. 1794: „Mit nicht weniger Verlangen würde ich die Bruchstücke von Ihrem „Faust", die noch nicht gedruckt sind, lesen; denn ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesen Stücken gelesen, der Torso des Herkules ist." Auch später drängte Schiller wiederholt den Freund zur Weiterführung der Dichtung.

Doch nicht geringe Schwierigkeiten standen derselben entgegen. Das Kunstideal Goethes war in der Zwischenzeit ein andres geworden; Shakespeare war in seinem maßgebenden Einfluß durch die Antike verdrängt; besonders nach dem längeren Aufenthalt in Italien erschien dem Dichter die vaterländische Welt anfänglich trübe und unfreundlich, die Anschauung, aus der die ältesten Abschnitte seines „Faust" hervorgegangen, kam ihm nebelhaft und barbarisch vor.

Nur allmählich fand sich Goethe wieder zurecht; neben dem Fremden kam das Heimische, in welchem doch seine ältesten und liebsten Erinnerungen wurzelten, bei ihm wieder zur Geltung, und so gelang es ihm auch in seiner Dichtung, an das Alte wieder anzuknüpfen und das abgebrochene Werk weiter fortzuführen.

Die Seelenstimmung, die ihn hierbei überkam, drücken die schönen Strophen der 1797 gedichteten Zueignung in zarter Weise aus. Vor seinen Blicken tauchen wieder die schwankenden Gestalten auf, die einst seine

Phantasie erfüllten und die er nun festzuhalten, zu anschaulicher Darstellung zu bringen gedenkt. Eine eigne Wehmut ergreift ihn hierbei: mit jenen Geschöpfen der Einbildungskraft wird zugleich die ganze Jugendwelt, in der sie zuerst vor seine Seele traten, wieder lebendig; aber ach! von denen, die seinem Herzen in jener frohen Zeit nahe gestanden, sind ihm wenige geblieben; so mancher ist für immer dahingegangen, andre weilen in weiter Ferne; was sein Herz bewegt, muß er jetzt einer fremden Menge singen, die ihm nicht jenes unmittelbare Verständnis entgegenbringt, wie jene Genossen der Jugend. So steht der Sänger in der Mitte zwischen Vergangenheit und Gegenwart, und kaum weiß er noch, welche Welt diejenige ist, die ihn wirklich umgiebt; denn in demselben Maße rückt ihm das Gegenwärtige in die Ferne, wie das einst Erlebte und nun längst Dahingeschwundene ihm wieder zur Wirklichkeit wird.

Diese liebevolle, wehmütige Hingabe an die Erinnerungen der Jugend, die der Dichter hier so ergreifend schildert, kann ihn allein befähigen, die dazwischenliegende Kluft zu überbrücken und das unterbrochene Werk zum Ziele zu führen. Wie trefflich ihm dies gelungen, ist von uns in dieser Schrift eingehend nachgewiesen. Auch von Loeper macht in seiner Einleitung darauf aufmerksam, wie gut der Dichter verstanden hat, den alten Ton wieder zu treffen, und wie realistisch im besten Sinne seine Darstellung z. B. in der Kerkerscene ist, die, wenn auch wohl kaum im ersten Entwurf, so doch jedenfalls in ihrer vorliegenden Gestalt nach der Abfassung der Zueignung entstanden ist.

Sehr beachtenswert ist auch der Hinweis von Loepers darauf, daß „wahrscheinlich mehr als die Hälfte des ersten Teils des „Faust", außer vielen Entwürfen zum zweiten Teil" den Ursprung oder doch den Abschluß der Periode verdankt, in welcher Goethe in enger Gemeinschaft mit Schiller wirkte, so daß die Förderung, die das Werk in dieser Zeit erfuhr, als eine sehr bedeutende erscheint, wenn gleich die Vollendung des zweiten Teils sich bis in die letzten Lebensjahre des Dichters hinausschob. —

Hatten wir aus der Zueignung die Empfindung kennen gelernt, mit welcher der Dichter nach langer Zwischenzeit von neuem die schaffende Hand an seine Dichtung legte, so eröffnet uns das Vorspiel auf dem Theater einen Ausblick auf das, was er mit dieser einzigen Schöpfung zu erreichen hoffte.

Die drei Personen, die hier auftreten, veranschaulichen die verschiedenen Gesichtspunkte, unter denen man ein Werk der Dichtkunst, insbesondre der dramatischen, wohl zu betrachten pflegt, sie vertreten die sehr abweichenden Anforderungen, die an ein solches gestellt werden.

Während der Theaterdichter ganz den idealen Standpunkt festhält und der frei schaffenden Kunst keinerlei Fesseln anlegen lassen will, hat der Theaterdirektor die praktische Wirkung im Auge; ihm ist der Beifall der Menge, um den sich der Dichter nicht kümmert, ihr zahlreicher Zuspruch von hoher Wichtigkeit. Zwischen beiden vermittelt die lustige Person, unter welcher wir uns einen Schauspieler, den Darsteller komischer Rollen, zu denken haben. Ihm erscheint die Rücksicht-

nahme auf das Ideale mit der auf das Praktische sehr wohl vereinbar, wenn man es sich nur nicht selbst zu schwer mache; überall sei das Menschenleben interessant; wer es lebendig darzustellen verstehe, der könne des Beifalls der Kunstsinnigen wie der Menge gewiß sein.

Indem uns Goethe diese drei in Beratung zeigt, gleichsam als ob das zur Aufführung bestimmte Werk erst entstehen solle, will er dem Zuschauer einen Maßstab in die Hand geben, an dem er messen soll. Selbst bei dem künstlerischen Schaffen, will er sagen, geht es nicht ohne Zugeständnisse ab; das Höchste, was dem Dichter vorschwebt, wird er nie völlig zur Darstellung zu bringen im stande sein, nie wird er alle Zuschauer, die ja die verschiedensten Anforderungen stellen, völlig befriedigen können; er wird dahin streben müssen, bei möglichstem Festhalten idealer Ziele sich auch zu den Bedürfnissen des Publikums herabzulassen; vielleicht, daß es ihm gelingt, wo er viele und mannigfaltige Gaben bringt, jedem etwas zu schenken, was er mit davontragen kann.

Mag diese Vorschrift sich nun auch verallgemeinern und auf jedes Erzeugnis dramatischer Kunst ausdehnen lassen, so hat sie doch ihre ganz besondre Beziehung auf „Faust“. In der That hat der Dichter in diesem Werke wie in keinem zweiten verstanden, die idealsten Forderungen der Kunst zu befriedigen und doch zugleich beschränkteren Ansprüchen Rechnung zu tragen.

Wir sahen bei Besprechung des Prologs, von welcher unermeßlichen Bedeutung die Frage ist, die er zu lösen

unternimmt; es sind die höchsten Probleme des Daseins, mit denen er unsern Geist beschäftigt. Und abgesehen von dieser Bedeutung des Stoffes an sich — welcher Ideenreichtum ist in diesem Gedichte niedergelegt, welch unerschöpfliche Nahrung für Geist und Herz bietet dieses einzige Werk, mögen wir nun den Aufbau des Ganzen und die in der Aufeinanderfolge der größeren Abschnitte sich entfaltende Idee ins Auge fassen, oder der Ausführung im Einzelnen, dem geistvollen und gedankenreichen Dialog unsre Aufmerksamkeit zuwenden. Welche Kraft und Energie, welche Wahrheit und Anschaulichkeit der Darstellung, mit der die verschiedensten Persönlichkeiten, wichtige so wie unwichtige, mit der die mannigfaltigsten und wunderbarsten Situationen gezeichnet sind! Gewiß dürfen wir von dem Schöpfer dieses unvergleichlichen Werkes sagen, daß er die höchsten Forderungen der Kunst erfüllt hat, daß sich auf ihn selbst die Worte anwenden lassen, die er hier dem Theaterdichter in den Mund legt (v. 106 ff.):

„Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?"

Und so dürfen wir es wohl aussprechen, daß wir — so wenig wir in unsrer Besprechung vor den Mängeln der Faustdichtung Goethes unser Auge verschlossen haben, doch kein Werk kennen, in welchem

„Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart"

uns herrlicher entgegenträte, als in diesem.

Doch neben dem tiefen Gehalt und der poetischen Kraft verdient nicht minder die Volkstümlichkeit der Dichtung Erwähnung, welche beweist, daß ihr Schöpfer auch den Anforderungen des Theaterdirektors und den Lehren der lustigen Person gerecht zu werden versucht hat. Für gewisse Partieen des ersten Teils wird dies ohne Weiteres zugegeben werden; wir nennen hier nur die Gretchenscenen, von denen sich Gebildete wie Ungebildete gleich stark angezogen fühlen. Wenn man im Gegensatz zum ersten Teil den zweiten bisher für dramatisch unwirksam, ja überhaupt vielfach für ungenießbar erklärt hat, so hat sich das Urteil hierüber doch wesentlich geändert, seit man auch diesen — entschieden mit Erfolg — auf die Bühne zu bringen versucht hat. Hier hat es sich gezeigt, daß Scenen, die beim Lesen fast kalt lassen, dramatisch von großer Wirkung sind, und wenn es auch niemals möglich sein wird, das Ganze ohne Einschränkung zu lebendiger Darstellung zu bringen, so werden doch sicher bei geeigneter Auswahl und Zusammenstellung die Hauptmomente auch der zweiten Hälfte des Werkes zur Geltung kommen und ein zahlreiches und dankbares Publikum finden, so daß die Wünsche des Theaterdirektors (v. 17 ff.) wenigstens annähernd in Erfüllung gehen. Sicher bringt der Dichter des „Faust" so Vieles, daß er jedem etwas zu bieten hat, und wer nicht dem höchsten Fluge seiner Phantasie zu folgen vermag, ergötzt sich vielleicht an dem buntbewegten Leben, das ihm hier in so mannigfachen Gestalten entgegentritt. Ja selbst der, den vielleicht nur die reizenden Bilder, die Gesänge und

Aufzüge, die (nach v. 201 ff.) nicht geschonten Prospekte und Maschinen ins Theater locken, findet seine Rechnung, und wie Saul seines Vaters Eselin suchte und ein Königreich fand, so trägt er schließlich wohl mehr davon, als er zu suchen kam.

So wird — dies sind wir überzeugt — die Wirkung dieser wunderbaren Dichtung auf unser Volk nicht abnehmen, sondern wachsen — in die Tiefe wie in die Breite — und es werden an ihr die Worte (v. 41 f.) in Erfüllung gehen:

„Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren."

Zweiter Teil.

Goethes Faust als einheitliche Dichtung verteidigt.

1. Kuno Fischer, Goethes Faust*).

Schon bei der im ersten Teil dieser Schrift gegebnen Erläuterung der Dichtung sind die Einwände, die man gegen die Einheitlichkeit derselben erhoben hat, möglichst berücksichtigt und widerlegt worden; da indes eine weiter gehende Polemik den Zusammenhang der Darstellung zu sehr unterbrochen haben würde, so hatte ich mir vorbehalten, die Hauptangriffe gegen die Einheit des „Faust" in einem besonderen kritischen Teil noch ausdrücklich zu besprechen. Hier wird es möglich sein, auch dem Gegner das Wort zu gönnen, seinem Gedankengang Schritt für Schritt zu folgen und dem Leser so die Grundlagen für ein unparteiisches Urteil zu bieten.

Ich knüpfe die Untersuchung zunächst an das oben genannte Buch von Kuno Fischer, nicht wegen dessen hervorragender Selbständigkeit und Bedeutung — das Wesentlichste von dem, was Fischer gegen die Einheit der Grundidee des „Faust" vorbringt, finden wir schon bei seinen von ihm allerdings einer Erwähnung nicht

---

*) Kuno Fischer, Goethes Faust. Ueber die Entstehung und Komposition des Gedichts. Stuttgart, Cotta, 1878. (Wiederabdruck der aus Vorträgen entstandenen Abhandlungen im 4. Jahrgang der deutschen Rundschau.)

gewürdigten Vorgängern, bei Weiße, Vischer, Köstlin, Kreißig u. A. — sondern weil dieses Buch die anderswo zerstreuten Argumente zusammenfaßt, ihnen die schärfste Form giebt und das Resultat als ein zweifelloses mit größter Zuversicht ausspricht.

In der That, hätte Kuno Fischer mit seinen Ausführungen recht, so dürfte von einer einheitlichen Faustdichtung in Zukunft keine Rede mehr sein. Indem er der Entstehungsgeschichte des „Faust" nachgeht und das Werk zu den einzelnen Abschnitten im Leben und Bildungsgang des Dichters in engste Beziehung setzt, gelangt er dazu, die Einheit der Dichtung selbst völlig zu zerstören. Die Existenz eines einheitlichen Planes wird schlechthin geleugnet, nur von den Grundideeen einer alten und einer neuen Dichtung ist noch die Rede, die mit einander völlig unvereinbar sein sollen. Man höre nur die folgenden Stellen (S. 164 ff):

„In der Anlage der alten Dichtung finden sich Elemente, die in der neuen spurlos verschwinden; die letztere folgt einer Grundrichtung, welche der ersten schnurstracks zuwiderläuft."

„Die meisten lesen den Goethe'schen Faust, ohne zu merken, daß sie in einer Reihe von Stellen das Gegenteil von dem vernehmen, was sie eben gelesen haben."

„Die alte Dichtung war darauf angelegt, daß der Erdgeist im Leben des Faust fortwirken sollte; sie bedurfte daher keiner überirdischen und unterirdischen Mächte, weder des Himmels noch der Hölle" (S. 166).

„Der Mephistopheles der alten Dichtung ist kein Satan, kein Höllengeist, sondern ein Elementargeist irdischer Natur ... kein Satan, wie ihn die neue Dichtung braucht und der Prolog einführt“ (S. 168).

„In seiner ersten Faustdichtung hat Goethe aus der Volkssage Gott und Teufel weggelassen“ (S. 170).

„In der neuen Dichtung ist der bewegende Grundgedanke Fausts Versuchung und Lebensprobe, die Wette zwischen ihm und Mephistopheles. Ein solches Motiv ist in der alten Dichtung unmöglich.“

„Daher mußte die alte Dichtung der Einführung der neuen Idee völlig widerstreben, und nachdem Goethe die neue Dichtung wirklich mit der alten gemischt hatte, zwischen beiden ein klaffender Widerstreit zu tage treten“ (S. 171).

Ich könnte diese Blumenlese von Stellen fortsetzen und daraus des Weiteren darthun, wie für Fischer eine in sich zusammenhängende, an und für sich verständliche Dichtung „Faust“ gar nicht mehr existiert, wie er von seinem Standpunkt aus den „Faust“ nur als ein wüstes Konglomerat widerstreitender Elemente ansehen muß, als ein wahres Chaos, eine rudis indigestaque moles, in die kein Gott mehr Ordnung und Zusammenhang bringen könnte.

Armer Goethe, wenn diese Beurteilung Deines Gedichts in Deutschland die herrschende wird, wozu sie gar nicht schlechte Aussicht hat! Für welchen Stümper werden Dich dann unsre weiseren Nachkommen ansehen, daß Du in Deinem Haupt- und Lebenswerk so wenig

nahme auf das Ideale mit der auf das Praktische sehr wohl vereinbar, wenn man es sich nur nicht selbst zu schwer mache; überall sei das Menschenleben interessant; wer es lebendig darzustellen verstehe, der könne des Beifalls der Kunstsinnigen wie der Menge gewiß sein.

Indem uns Goethe diese drei in Beratung zeigt, gleichsam als ob das zur Aufführung bestimmte Werk erst entstehen solle, will er dem Zuschauer einen Maßstab in die Hand geben, an dem er messen soll. Selbst bei dem künstlerischen Schaffen, will er sagen, geht es nicht ohne Zugeständnisse ab; das Höchste, was dem Dichter vorschwebt, wird er nie völlig zur Darstellung zu bringen im stande sein, nie wird er alle Zuschauer, die ja die verschiedensten Anforderungen stellen, völlig befriedigen können; er wird dahin streben müssen, bei möglichstem Festhalten idealer Ziele sich auch zu den Bedürfnissen des Publikums herabzulassen; vielleicht, daß es ihm gelingt, wo er viele und mannigfaltige Gaben bringt, jedem etwas zu schenken, was er mit davontragen kann.

Mag diese Vorschrift sich nun auch verallgemeinern und auf jedes Erzeugnis dramatischer Kunst ausdehnen lassen, so hat sie doch ihre ganz besondre Beziehung auf „Faust“. In der That hat der Dichter in diesem Werke wie in keinem zweiten verstanden, die idealsten Forderungen der Kunst zu befriedigen und doch zugleich beschränkteren Ansprüchen Rechnung zu tragen.

Wir sahen bei Besprechung des Prologs, von welcher unermeßlichen Bedeutung die Frage ist, die er zu lösen

unternimmt; es sind die höchsten Probleme des Daseins, mit denen er unsern Geist beschäftigt. Und abgesehen von dieser Bedeutung des Stoffes an sich — welcher Ideenreichtum ist in diesem Gedichte niedergelegt, welch unerschöpfliche Nahrung für Geist und Herz bietet dieses einzige Werk, mögen wir nun den Aufbau des Ganzen und die in der Aufeinanderfolge der größeren Abschnitte sich entfaltende Idee ins Auge fassen, oder der Ausführung im Einzelnen, dem geistvollen und gedankenreichen Dialog unsre Aufmerksamkeit zuwenden. Welche Kraft und Energie, welche Wahrheit und Anschaulichkeit der Darstellung, mit der die verschiedensten Persönlichkeiten, wichtige so wie unwichtige, mit der die mannigfaltigsten und wunderbarsten Situationen gezeichnet sind! Gewiß dürfen wir von dem Schöpfer dieses unvergleichlichen Werkes sagen, daß er die höchsten Forderungen der Kunst erfüllt hat, daß sich auf ihn selbst die Worte anwenden lassen, die er hier dem Theaterdichter in den Mund legt (v. 106 ff.):

„Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen bringt
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?“

Und so dürfen wir es wohl aussprechen, daß wir — so wenig wir in unsrer Besprechung vor den Mängeln der Faustdichtung Goethes unser Auge verschlossen haben, — doch kein Werk kennen, in welchem

„Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart“

uns herrlicher entgegenträte, als in diesem.

Doch neben dem tiefen Gehalt und der poetischen Kraft verdient nicht minder die Volkstümlichkeit der Dichtung Erwähnung, welche beweist, daß ihr Schöpfer auch den Anforderungen des Theaterdirektors und den Lehren der lustigen Person gerecht zu werden versucht hat. Für gewisse Partieen des ersten Teils wird dies ohne Weiteres zugegeben werden; wir nennen hier nur die Gretchenscenen, von denen sich Gebildete wie Ungebildete gleich stark angezogen fühlen. Wenn man im Gegensatz zum ersten Teil den zweiten bisher für dramatisch unwirksam, ja überhaupt vielfach für ungenießbar erklärt hat, so hat sich das Urteil hierüber doch wesentlich geändert, seit man auch diesen — entschieden mit Erfolg — auf die Bühne zu bringen versucht hat. Hier hat es sich gezeigt, daß Scenen, die beim Lesen fast kalt lassen, dramatisch von großer Wirkung sind, und wenn es auch niemals möglich sein wird, das Ganze ohne Einschränkung zu lebendiger Darstellung zu bringen, so werden doch sicher bei geeigneter Auswahl und Zusammenstellung die Hauptmomente auch der zweiten Hälfte des Werkes zur Geltung kommen und ein zahlreiches und dankbares Publikum finden, so daß die Wünsche des Theaterdirektors (v. 17 ff.) wenigstens annähernd in Erfüllung gehen. Sicher bringt der Dichter des „Faust" so Vieles, daß er jedem etwas zu bieten hat, und wer nicht dem höchsten Fluge seiner Phantasie zu folgen vermag, ergötzt sich vielleicht an dem buntbewegten Leben, das ihm hier in so mannigfachen Gestalten entgegentritt. Ja selbst der, den vielleicht nur die reizenden Bilder, die Gesänge und

Aufzüge, die (nach v. 201 ff.) nicht geschonten Prospekte und Maschinen ins Theater locken, findet seine Rechnung, und wie Saul seines Vaters Eselin suchte und ein Königreich fand, so trägt er schließlich wohl mehr davon, als er zu suchen kam.

So wird — dies sind wir überzeugt — die Wirkung dieser wunderbaren Dichtung auf unser Volk nicht abnehmen, sondern wachsen — in die Tiefe wie in die Breite — und es werden an ihr die Worte (v. 41 f.) in Erfüllung gehen:

„Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren."

Zweiter Teil.

Goethes Faust als einheitliche Dichtung verteidigt.

„Faust“ ist damit gegeben. Um das Gedicht zu verstehen, muß man vor allem seine Entstehung kennen.“

Ich erkläre diesen letzten Satz und damit den Standpunkt, den Fischer bei der Erklärung des „Faust“ einnimmt, für grundfalsch und behaupte dagegen: man muß das Gedicht auch verstehen können, ohne seine Entstehung zu kennen — oder es ist ein erbärmliches Machwerk.

Der Leser verzeihe mir, wenn ich hier gezwungen bin, Wahrheiten auszusprechen, die fast trivial klingen und die doch weiten Kreisen der „Jetztzeit“ aus dem Gedächtnis gekommen zu sein scheinen.

Ein Kunstwerk hat, sobald es sich aus der Seele des Künstlers losgerungen hat und in die Außenwelt getreten ist, sein eignes, selbständiges Dasein und muß für den Betrachter aus sich selbst heraus verständlich sein. Das wäre eine schlechte Statue, bei der wir fragen müßten, welches Modell dem Bildhauer gesessen hat! Immerhin mag eine solche Nachforschung interessant und lehrreich sein, aber mit der Würdigung des Kunstwerks selbst hat sie unmittelbar nichts zu thun. Nicht anders ist es mit einer Dichtung. Immerhin wird sie in eine schärfere Beleuchtung treten, wenn wir wissen, zu welcher Zeit und unter welchen Umständen sie entstanden, welche Verhältnisse auf ihre Gestaltung von Einfluß gewesen. Gelingt es uns aber nicht, das dieser Dichtung eigentümliche Leben, ihre eigne künstlerische Individualität lebendig zu erfassen und zu verstehen, so können uns alle jene gelehrten Notizen

nichts helfen. Ja wir werden durch sie ohne die nötige Vorsicht leicht in die Gefahr kommen, unsern Blick von dem Wesentlichen auf Nebendinge abzulenken und das Kunstwerk schließlich völlig mißzuverstehen, weil wir einen falschen Maßstab bei seiner Beurteilung anlegen.

Genau so ist es den historischen Auslegern — deren Repräsentant uns hier K. Fischer ist — mit dem Goethe'schen „Faust" ergangen. Indem man mit bewundernswertem Scharfsinn die feinsten Beziehungen zwischen der Dichtung und dem Leben des Dichters aufgespürt hat, hat man den natürlichen Zusammenhang der Dichtung in sich selbst aus den Augen verloren; indem man diesen und jenen Fetzen vom Gewebe abgerissen und in diesem oder jenem Schubkasten mit der obligaten Jahresnummer und der Inhaltsbezeichnung untergebracht hat, hat man das Ganze jämmerlich zerzaust und auf das erbärmlichste zugerichtet.

Diese Wahrnehmung war der Grund, der mich bewogen hat, in dem ersten Teil dieser Schrift zu versuchen, ob sich nicht die Dichtung einfach aus sich heraus und nach ihrem inneren Zusammenhang erklären ließe, und ich hoffe den Versuch nicht ganz vergeblich angestellt zu haben.

Wenn ich hierbei in erster Linie die Dichtung selbst ins Auge gefaßt habe, so habe ich doch mich keineswegs der Pflicht überhoben geglaubt, auch die Forschungen der historischen Kritik eingehend zu prüfen und erlaube mir, nun im Nachstehenden noch einige Proben dieser Kritik zu geben und mich wenigstens über die wichtigsten Punkte mit ihr auseinanderzusetzen.

Nachdem Fischer in seinem Buch im ersten Kapitel die Magussage, im zweiten die Faustsage, im dritten die geschichtliche Entstehung und Ausbildung des Goetheschen „Faust“ behandelt hat, bespricht er zunächst im vierten Kapitel (S. 130—63) die neue Dichtung, wie er sie nennt, um nachher (S. 163—77) die vermeintlichen Widersprüche einer alten Dichtung mit dieser aufzudecken und sodann (S. 178—224) zur Darlegung dieser alten Dichtung selbst überzugehen.

Das, was Fischer über die neue Dichtung sagt, erscheint mir als das Wertvollste unter seinen Ausführungen. Ich kann ihm hier vielfach zustimmen, nur daß ich den Plan, den er der neuen Dichtung zuschreibt, eben nicht als einen neuen gelten lassen kann, sondern als den ursprünglichen und einzigen der ganzen Dichtung ansehe, der im Großen und Ganzen von vornherein feststand und nur in bezug auf die Ausführung im Einzelnen sich im Laufe der Zeit schärfer herausbildete, je nachdem der Dichter an die Ausarbeitung der verschiedenen Partieen herantrat.

Hinsichtlich mancher Punkte, wo ich von Fischer auch hier abweiche, kann ich einfach auf meine im ersten Teil dieser Schrift gegebne Erläuterung zurückweisen. Wenn Fischer z. B. S. 134 f. in bezug auf den schriftlichen Pakt Fausts mit dem Teufel meint, daß der Dichter, weit entfernt, die Volkssage in diesem Zuge nachzuahmen, vielmehr den Unterschied zwischen der Wette und einem solchen Pakt grell erleuchten wolle, so habe ich schon S. 57 ff. gegen Düntzer ausgeführt, wie wenig dies zutrifft. Wenn Faust auch das Ver-

fahren von seinem Standpunkt aus pedantisch findet, so hindert dies doch nicht, daß Mephisto und — worauf es allein ankommt — der Zuschauer eine thatsächliche Verpflichtung, ein formelles Abkommen erwartet und hier ungern vermissen würde. Darum fügt sich auch Faust nach wenigen Worten des Widerspruchs. Der Dichter wünschte an der Volkssage eben nur so viel zu ändern, als die Vertiefung, die er dem Charakter Fausts gegeben, unbedingt verlangte, im Uebrigen hat er die alte volkstümliche Form aus guten Gründen beibehalten.

In bezug auf die von so vielen Forschern seltsam mißverstandene Stelle des Vorspiels v. 201—10 berufe ich mich auf die von mir bereits in meinem Aufsatz: „Zu Goethes Faust" in den Jahrbüchern von Fleckeisen und Masius, 1879, gegebene Erklärung. Die Worte des Theaterdirektors:

„Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschienen . . . .
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle"

werden von Vielen (selbst Fr. Vischer) so aufgefaßt, als sollten sie einen Schluß des Werkes andeuten, nach welchem Faust in die Hölle kommt. Ergötzlich ist, zu sehen, wie man sich nun mit dieser verkehrten Voraussetzung abzufinden sucht. Wer sich die Lösung bequem macht, denkt natürlich sofort an einen veränderten Plan der Dichtung. Vischer nimmt an, daß der

Dichter hier „einen eigentümlich kecken Scherz mit dem Leser treibe", woran doch schwerlich zu denken ist. K. Fischer giebt eine eben so wenig befriedigende Erklärung. Bei ihm heißt es: „der Einwand, der hier entstehen könnte, meint, in den Worten des Dichters einen Widerstreit zu finden: nach dem Prologe soll das Ziel der Fausttragödie der Himmel, nach dem gleichzeitigen Vorspiel, das dem Prolog unmittelbar vorausgeht, die Hölle sein. Indessen löst sich dieser scheinbare Widerspruch ohne Mühe, wenn man nicht vergißt, daß im Prolog der Herr und im Vorspiel der Theaterdirektor das große (?) Wort führt. Ein andres ist das Programm des Direktors, ein andres der Prolog des Dichters. Dem Direktor hat der Dichter nicht die Idee seines Werkes, nur den Theaterzettel (?) anvertraut" u. s. f.

Ich gestehe, daß mir der Scherz, den der Dichter nach Vischer mit dem Publikum triebe, immer noch lieber wäre, als eine so krasse Unwissenheit des Theaterdirektors über das von ihm aufzuführende Stück. Die Sache liegt aber viel einfacher. In den angeführten Versen ist gar nicht von Faust selbst die Rede, sondern von den Schauspielern und Maschinisten, die das Stück in Scene setzen. Sie sollen mit ihrer Aufführung Himmel, Erde und Hölle durchwandeln; auf allen drei Schauplätzen soll das Stück abwechselnd spielen, und wir erblicken in der That im „Faust" neben dem Himmel (Prolog und Schluß) und den wechselnden Scenerieen der Erde auch den weit aufgethanen „gräulichen Höllenrachen" (Teil II Akt 5, v. 586 ff.). Das „zur Hölle" ist

hier nicht zu pressen; der Dichter hätte ebenso gut mit andrer Anordnung sagen können: „von der Hölle zum Himmel.“ Jedenfalls kann nicht in den Worten liegen, daß Faust in die Hölle kommt, denn dann würde wieder nicht zutreffen, daß er „vom Himmel durch die Welt“ dahin gelange; auch die Wendung „mit bedächt'ger Schnelle“ paßt nur auf die Theateraufführung, nicht auf den Helden des Stückes. —

Der zweite Teil der Dichtung ist von Fischer sehr im allgemeinen behandelt; seine Ausführungen, die nur wenige Seiten (S. 157—63) einnehmen und dabei noch mitunter bei Nebenpunkten (vgl. den Zoilo-Thersites) verweilen, können nicht den Anspruch erheben, die Durchführung des Planes irgendwie erschöpfend nachgewiesen zu haben. Eine wesentliche Differenz mit der von mir S. 204 ff. gebotenen Entwickelung ist mir nicht entgegengetreten.

Dagegen betreten wir nun mit dem Abschnitt: „Der Widerstreit der beiden Dichtungen“ das eigentliche Kampffeld, und ich muß hier gegen die Ansichten Fischers, die leider auch von andren Seiten bis zu einem gewissen Grade geteilt werden, den entschiedensten Einspruch erheben.

Gleich im Eingang wird der Charakter der „alten“ und der „neuen“ Dichtung, deren Unterschied erst erwiesen werden soll, ganz willkürlich bestimmt. Fischer sagt (S. 163 f.): „In jedem Menschenleben, das einen Inhalt und ein Thema von normaler Bedeutung hat, lassen sich zwei große Entwicklungsperioden unterscheiden: in der ersten will man die Welt erleben, in der

zweiten sich selbst; dort walten die Leidenschaften, die sich mit klammernden Organen an die Welt halten, hier herrscht der Läuterungsdrang und das Werk der Katharsis beginnt. Ich wüßte keine Formel, die kürzer und treffender in Goethes „Faust" die alte und neue Dichtung auseinanderhalten, ihren Charakter bezeichnen, ihren Widerstreit andeuten könnte."

Ich weiß in der That kaum, was ich zu dieser Art zu schließen sagen soll. Es soll nachgewiesen werden, daß im „Faust" zwei ihrer Entstehungszeit nach verschiedne Schichten bestehen, deren Grundgedanken mit einander unvereinbar sind, die mit einander trotz der Verbindung zu einer Dichtung nicht harmonieren.

Nehmen wir nun mit Fischer an, daß in jedem Menschenleben von der beschriebnen Art sich zwei derartige Perioden unterscheiden lassen: eine Periode der waltenden Leidenschaften und eine Periode der Läuterung, so ist es doch ganz sicher die Aufgabe des Dichters, der uns ein solches Menschenleben vorführen will, uns beide Perioden nacheinander zur Anschauung zu bringen, und wenn er nicht überhaupt völlig planlos zu Werke geht, so wird er den Plan seiner Dichtung von vornherein so einrichten, daß er seinen Helden durch beide Entwicklungsstadien hindurchführt und uns zeigt, wie er aus dem einen Zustand sich zu dem andern emporarbeitet.

Genau so verfährt Goethe. Er zeigt uns im Anfang einen Helden von titanischem Streben, beseelt von heißem Verlangen nach dem Vollkommnen und Idealen, aber in maßloser Leidenschaft, in rücksichtslosem An-

stürmen gegen die ihm gesetzten Schranken seine Kräfte verzehrend. Die allmähliche Läuterung dieses Strebens und damit der ganzen Natur Fausts bildet in geschloßner Folge den Inhalt des Werkes, wie ihn der Dichter offenbar von vornherein geplant hat. Hier von verschiednen Plänen zu reden, von einer alten und einer neuen Dichtung, die im Widerstreit zu einander ständen, liegt nicht die mindeste Berechtigung vor.

Im Folgenden stützt nun Fischer seine Meinung, daß im Faust zwei verschiedne Dichtungen mit abweichenden Plänen vorlägen, besonders auf die in ihnen angeblich verschiedne Stellung des Erdgeistes und des Mephistopheles zum Ganzen und zu einander. Er behauptet — freilich ohne wirklichen Nachweis — daß der Erdgeist, der zuerst von Faust beschworen werde, in der alten Dichtung bestimmt gewesen sei, eine führende Rolle zu spielen (S. 165); die alte Dichtung habe daher keiner überirdischen und unterirdischen Mächte bedurft, weder des Himmels, noch der Hölle (S. 166); was aber die Hauptsache sei, der Mephistopheles der alten Dichtung sei kein Satan, kein Höllengeist, sondern ein Elementargeist irdischer Natur (S. 168). Demnach verkehrt nach dem Plane der ersten Dichtung Faust nicht mit dem Höllenreiche, sondern mit dem Erdgeiste, und Mephistopheles ist dem Faust zugesendet durch den Erdgeist. „In seiner ersten Faustdichtung hat Goethe aus der Volkssage Gott und Teufel weggelassen.“

Ich muß dieser Ausführung Fischers mit voller Entschiedenheit entgegentreten.

Zunächst erscheint dies schon sehr bedenklich, daß Goethe, wenn Fischer recht hätte, in seinem ursprünglichen Plan den Charakter der Volkssage, auf die er doch fußte, völlig verändert hätte, und zwar nicht bloß im Sinne einer Vertiefung und Idealisierung, sondern in dem einer völligen Umkehrung der fundamentalen Verhältnisse.

Das Charakteristische in der Volkssage ist doch unleugbar grade der Abfall Fausts von Gott, der Bund mit dem Teufel. Der Dichter, der dies Moment aus der Sage entfernt hätte und an seine Stelle den Bund mit dem gutartigen Erdgeist und seinem Diener, dem Kobold Mephisto, gesetzt hätte, würde damit die Grundlage, auf der er sein Gebäude aufführen wollte, zerstört haben. Schon von vornherein ist schwer zu glauben, daß Goethe so verfahren wäre, der es so trefflich verstanden hat, durch Anschmiegen an die Sage seiner Dichtung den Charakter des Volkstümlichen zu geben.

Noch schwerer zu glauben ist es nun aber, daß Goethe dann später mit Verwerfung des ersten Plans zu den Verhältnissen der Volkssage zurückgekehrt wäre, dabei aber in unbegreiflicher Sorglosigkeit Scenen, ja Bruchstücke von Scenen, unbesehen und ohne wesentliche Veränderung in seine neue Dichtung mit aufgenommen hätte, die auf einer ganz anderen Grundlage beruhten.

Nun ist aber auch sonst die Ansicht Fischers nicht haltbar. Sie stützt sich hauptsächlich auf zwei Scenen: auf die Prosascene „Trüber Tag. Feld" und auf die in Versen abgefaßte Scene „Wald und Höhle."

In beiden Scenen*) redet Faust den Erdgeist an, der ihn gewürdigt, sich ihm zu offenbaren; in beiden beklagt er sich, daß er ihm den Mephisto zum Gefährten gegeben habe. Die Worte lauten (I 2885 ff.):

„Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech
Mich vor mir selbst erniedrigt und zu nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt."

In der Prosascene heißt es:

„Großer, herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt?"

Hier scheint nun auf den ersten Blick der Erdgeist allerdings als derjenige, der den Mephistopheles Faust zugesellt hat. Indes werde ich sofort zeigen, daß die Worte trotzdem eine Auslegung im Sinne Fischers nicht vertragen.

Zunächst — selbst angenommen, der Erdgeist habe wirklich den Mephistopheles Faust zum Gefährten gegeben — als Diener des Erdgeistes, als irdischer Dämon oder Kobold erscheint Mephistopheles auch in den angeführten Scenen nicht, so wenig, wie in irgend einem andren Teile der Dichtung. Er ist auch hier der Höllengeist, der Satan, der sich an allem Bösen freut, alles Gute zu vernichten sucht.

---

*) Vgl. hierzu unsre oben gegebene Erläuterung, besonders S. 144 ff.

So heißt es in der Prosascene von ihm, er sei „ein verräterischer, nichtswürdiger Geist“; er „wälzt die teuflischen (!) Augen ingrimmend im Kopfe herum“; er ist „der Verworfene“; er „grinst gelassen über das Schicksal von Tausenden hin“; er ist „der Schandgeselle, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt.“

Worin ist denn dieser Mephisto verschieden von dem Teufel Mephisto? Wie kann Fischer von dem Teufel unsrer Scene, auf die sich in erster Linie seine Beweisführung stützt, behaupten (S. 211), er „ersetze“ den Teufel, er „spiele und parodiere“ ihn, er „führe bloß seinen Namen, als ob er so heiße.“ Nein, er ist der leibhaftige Teufel der Volkssage und zwar in seiner teuflischsten Gestalt, wie er sich über die vernichtete Unschuld freut, sich am Schaden Leibes und der Seele weidet, den er durch seine satanischen Künste herbeigeführt hat.

Nicht anders steht es mit der Parallelscene „Wald und Höhle.“ Hier wird Mephistopheles als der bezeichnet, der kalt und frech Faust vor sich selbst erniedrigt, der durch seine Spottreden die Gaben des Erdgeistes zu nichte macht. Eine seltsame Annahme, daß der Untergebene sich seinem alles Erdenleben beherrschenden Gebieter gegenüber so etwas herausnehmen dürfte. Nein, Mephisto ist auch hier der wirkliche Teufel; auch hier erscheint er durchaus als Verführer zum Bösen, indem er in der Brust Fausts „ein wildes Feuer nach jenem schönen Bild geschäftig anfacht.“ Mit Recht nennt ihn daher Faust in derselben Scene (v. 2968)

„Schlange“, eine Bezeichnung, die uns an die Verführung des ersten Menschenpaares durch die Schlange im Paradies erinnert; Mephisto ist ihm „der Verruchte“ (v. 2970), der „Kuppler“ (v. 2982). Und als ob der Dichter selbst geahnt hätte, was ihm seine Ausleger einmal unterschieben könnten, und sich dagegen hätte schützen wollen, giebt er Faust in der Anrede an Mephisto (v. 3005 f.) die Worte in den Mund, die keinem Zweifel mehr Raum lassen:

„Du Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!“

Und Scenen, in denen solche Stellen vorkommen, die den Teufel in seiner furchtbarsten Macht, sein Opfer in seiner ganzen Ohnmacht und Verzweiflung zeigen, benutzt man, um zu demonstrieren, hier liege ein älterer Plan der Dichtung zu Grunde, in dem Mephisto kein Teufel sei! So leichthin wagt man es, Behauptungen aufzustellen, die unsren größten Dichter in der Komposition seines großartigsten Werkes einer Leichtfertigkeit zeihen, die in der That nicht zu begreifen wäre.

Indes sind wir mit unsren Gegenbeweisen gegen Fischers Hypothese noch nicht zu Ende. Lassen wir uns einmal auf die Entstehungsgeschichte der Dichtung ein, das Gebiet, von dem diese Angriffe gegen den inneren Zusammenhang derselben ausgehen.

Der Plan, nach welchem Mephisto kein Teufel wäre, ist nach Fischer und Allen, die ihm zustimmen, der ältere, später wieder verlassene. Notwendiger Weise müssen sich also die Spuren dieses Plans grade in den

ältesten Teilen der Dichtung finden, die jüngeren Partieen können keine Spuren mehr von ihm enthalten.

Nun wird allerdings von den beiden Stellen, in denen Mephisto anscheinend Abgesandter des Erdgeistes ist, die Prosascene wohl allgemein für eine der am frühsten entstandnen Partieen des uns vorliegenden Werkes gehalten; anders steht es mit der Scene „Wald und Höhle“. Selbst Fischer nimmt (S. 167) an, diese Scene könne nicht vor dem Aufenthalte Goethes in Italien, nicht vor dem Frühjahr 1788 gedichtet sein. Zu gleichem Resultat kommt u. A. Scherer; auch ich schließe mich dem an. Was folgt aber hieraus? Doch einfach, daß Goethe, wenn überhaupt ein abweichender älterer Plan der Dichtung, wie Fischer ihn annimmt, bestanden hätte, diesen jedenfalls noch im Jahre 1788 festgehalten hätte, indem er — nach Fischers Auslegung — grade hier Mephisto als Diener des Erdgeistes erscheinen läßt.

Dies ist nun aber einfach unmöglich. Denn in weit älteren Scenen des Fragments, in Scenen, die der Dichter ohne Zweifel schon 1775 mit nach Weimar brachte (vgl. auch Fischer S. 102), erscheint Mephisto als Teufel: ich nenne hier die Gretchenscenen und führe, wenn es eines Beweises bedürfte, die Art und Weise an, wie Gretchen zu Faust ihren Widerwillen, ihr „heimlich Grauen“ vor Mephistopheles ausspricht. Sie ahnt in ihm nicht etwa einen „irdischen Dämon“, sondern den Bösen, den Teufel (vgl. v. 3185), wie sich ja Mephistopheles auch durchaus sowohl Marthe gegenüber, wie in seinem Verhalten bei dem ganzen Liebeshandel

als richtigen Teufel und Verführer erweist, nicht als einen, der den Teufel bloß „spielt".

Hier könnte also Fischer, wenn er an seiner Auffassung der Scene „Wald und Höhle" festhielte, nur annehmen, daß Goethe bei der Komposition seiner Dichtung gleichzeitig und hinter einander bald den einen, bald den andern Plan zu Grunde gelegt hätte — eine Konsequenz, über die wohl kein Wort weiter zu verlieren ist.

Schon durch das bisher Angeführte glaube ich die Unhaltbarkeit der Fischer'schen Hypothese dargethan zu haben. Hinsichtlich der Auffassung des Charakters des Mephisto im Allgemeinen darf ich mich auf meine Ausführungen im ersten Teil dieser Schrift beziehen. Ich habe dort das Auftreten Mephistos durchweg einer scharfen Prüfung unterzogen und nachgewiesen, wie er überall als der verneinende und zerstörende Geist erscheint und wie der „Humor", den man ihm zuschreibt, weit weniger harmlos ist, als man auf den ersten Blick glauben möchte (vgl. u. a. die Besprechung der Schülerscene S. 78 f.). Nirgends ist Mephisto gefährlicher, als wenn er geistvoll den Teufel zu „spielen" scheint und wie in harmloser Neckerei die Teufelskrallen einzieht. Aber abgesehen von den schlimmen Absichten, die er oft hinter diesem Spott verbirgt, paßt diese nichts anerkennende, alles schonungslos zersetzende und „zu nichte machende" Art durchaus zu seinem Wesen, wie er es selbst Faust beschreibt (I v. 982—1024, vgl. dazu die Erläuterung S. 50—53).

Wenn aber Fischer und Andere darauf Wert legen, daß Mephisto, indem er jeden Wunsch Fausts erfüllt

und allerlei Dienste leistet, an das Auftreten der dienenden Kobolde und Hausgeister erinnert, so beweist dies gar nichts für die vorliegende Frage: diese Thätigkeit Mephistos zieht sich durch das ganze Gedicht hin, durch die älteren wie durch die jüngeren Teile, kann also für die Verschiedenheit eines früheren oder späteren Planes nichts in die Wagschale werfen; auch hat Goethe diesen Zug keineswegs erfunden, sondern einfach der Volkssage entnommen, die ja bekanntlich allerlei aus dem heidnischen Götterglauben auf den Teufel übertragen hat; schließlich ist die dienende Stellung Mephistos schon durch den mit Faust abgeschlossenen Pakt bedingt.

Der negierenden, Gott feindlichen, mit einem Wort teuflischen Natur Mephistos steht der Erdgeist durchaus fremd gegenüber. Er, der von sich selbst sagt, er wirke der Gottheit lebendiges Kleid (I v. 156), kann mit dem Teufel unmöglich etwas zu thun haben. Ich habe in meiner Erklärung der betreffenden Stelle (S. 21 f.) dargethan, daß er im Grunde nichts anderes ist, als eine Aeußerung der pantheistisch gedachten Gottheit selbst, und ferner (S. 144 f.) ausgeführt, daß er für Faust, der von einem Jenseits nichts wissen will, als die alles Irdische beherrschende Macht an die Stelle der Gottheit überhaupt tritt. Wie wir nun häufig das, was wir uns durch unsre Thaten zuziehen, der waltenden Gottheit zuschreiben, so klagt auch in den beiden von uns näher besprochnen Scenen Faust, daß ihm der Erdgeist den Gefährten beigegeben habe, den er doch selbst an seine Seite gerufen hat.

Indes habe ich schon oben darauf aufmerksam gemacht, daß der Erdgeist nicht bloß als die die Geschicke der Erde bestimmende Macht die Verbindung zwischen Mephisto und Faust zugelassen hat, sondern daß er auch bis zu einem gewissen Grade selbst die Veranlassung zu derselben gegeben hat. Die herbe Art, mit welcher er Faust zurückweist, der sich als seines Gleichen an ihn drängen will, stürzt diesen in die tiefste Verzweiflung. Grade diese Verzweiflung, die Faust einen Augenblick auf die Schwelle des Selbstmords führt, treibt, immer aufs neue nach kurzer Beruhigung wiederkehrend, diesen schließlich Mephisto in die Arme: da keine andre geistige Macht ihn über die Schranken der menschlichen Natur hinausheben will, schließt er den Bund mit dem Geiste der Hölle. In diesem Sinne hat der Erdgeist in der That eine gewisse Schuld an dem Pakte, der Faust an den „Schandgesellen schmiedet".

Wenn demnach auf das sehnsüchtige Anrufen der Geister (I v. 765 ff.) Mephistopheles sich zunächst in Gestalt eines Pudels zu Faust gesellt, so können wir uns unmöglich der Auffassung Fischers anschließen, die er am Schluß seiner Erörterung (S. 222) giebt, daß sich der Erdgeist hier Faust zum zweiten Male neige und Faust den irdischen Dämon Mephistopheles sende. Wir sagen statt dessen: die Hand, die Faust verlangend nach oben ausstreckt und die der Erdgeist bei seinem Erscheinen zurückgestoßen, wird nun ergriffen von einem höllischen Geiste, der Fausts ungestillte Sehnsucht benutzt, sich an ihn heranzustehlen. So erscheint Mephisto nicht als Abgesandter des Erdgeistes, was er seiner

Natur nach nicht sein kann, aber er tritt an seine Stelle: als der Erdgeist sich zwar in seiner Unendlichkeit offenbart, aber als Gefährten versagt hat, füllt Mephisto listig die Lücke aus, um nun sein teuflisches Spiel mit Faust zu beginnen. —

Mit der Annahme Fischers,*) Mephisto sei im ersten Plan der Dichtung irdischer Dämon und Diener des Erdgeistes, fällt natürlich das ganze Gebäude, das er darauf gebaut hat, zu Boden. Der größte Teil dessen, was er im weiteren Verlauf seiner Untersuchung vorbringt, findet seine Widerlegung schon in der von mir gegebenen Erläuterung der Dichtung; ich will hier nur noch an einem Beispiel zeigen, wie unbegründet die Einwürfe sind, die von ihm gegen die Einheit der Dichtung gerichtet werden.

Fischer citiert S. 172 die Stelle (I 1497 ff.):

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft . . .
So hab' ich dich schon unbedingt!"

Er vergleicht damit die Stelle des Prologs (v. 41 ff.):

---

*) Die in neuerer Zeit hauptsächlich von Fischer vertretne Hypothese hat vielfach Beifall gefunden; unter Anderen haben ihr auch Julian Schmidt und teilweise W. Scherer zugestimmt; Andere (vgl. das Vorwort) haben sie mehr oder weniger bestimmt zurückgewiesen. Die eingehendere Besprechung und Widerlegung derselben wird unter diesen Umständen Billigung finden; die Grundzüge meiner Polemik finden sich schon in meinem Aufsatz „Zu Goethes Faust" in den Jahrbüchern von Fleckeisen und Masius, 1879.

„Ein wenig besser würd' er leben,
Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennts Vernunft und brauchts allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein."

Darauf fährt er fort: „Unmöglich kann der Mephistopheles, der die Vernunft als das Irrlicht des Menschen verspottet, die Vernunft als „des Menschen allerhöchste Kraft" bezeichnen; unmöglich kann der Mephistopheles, der im Prologe erklärt, der Gebrauch der Vernunft bringe den Menschen erst recht zu Fall und mache ihn tierischer als jedes Tier, in seinem Monologe sagen: die Verachtung der Vernunft führe den Menschen in den Abgrund und zwar unbedingt! Hier hören wir offenbar zwei verschiedne Personen: im Prolog redet Mephistopheles der Satan, im Monolog Mephistopheles der irdische Dämon; jener gehört in die neue, dieser in die alte Dichtung."

Diese Schlußfolgerung charakterisiert so recht das ganze Verfahren Fischers. Die Worte werden aus dem Zusammenhang gerissen, auf die Spitze gestellt — und nun ist der Widerspruch glänzend nachgewiesen, auch wo er gar nicht existiert.

Wo ist denn hier, wenn wir genauer zusehen, ein Widerspruch? Mephistopheles erkennt in seinem Scharfsinn sehr wohl, daß die Gabe der Vernunft für den Menschen ein hoher Vorzug ist, der ihn unter allen Geschöpfen der Erde auszeichnet, und daß die Verachtung der Vernunft und der auf ihrem Gebrauch beruhenden Wissenschaft sich an jedem rächen muß, besonders an Faust, der im begriff ist, sich einem wilden Sinnenleben hinzugeben.

Andrerseits kann es wiederum dem scharfblickenden Mephistopheles nicht entgehen, daß der Mensch grade die Vernunft vielfach mißbraucht, um seinen Leidenschaften nur noch mehr zu fröhnen, daß er durch sie sich Mittel zur Befriedigung seiner Lüste verschafft oder diese selbst in raffinierter Weise steigert; in diesem Falle wird er grade durch den Mißbrauch der Vernunft tierischer als jedes Tier und darum doppelt unglücklich und elend.

So wenig sind diese beiden Aussprüche des Mephistopheles mit einander unverträglich, daß man sie vielmehr als die verschiednen Kehrseiten einer Wahrheit betrachten und in einen Satz zusammendrängen kann: der Mensch, welcher der Vernunft den Rücken kehrt und sie verachtet, handelt eben so verkehrt und muß eben so elend werden, als der, welcher durch ihren Mißbrauch zu verwerflichen Zwecken sich unter das Tier herabwürdigt.

Wir brauchen hier also nicht einmal geltend zu machen, daß dieselbe Persönlichkeit doch nicht zu jeder Stunde über dieselbe Sache das Gleiche äußern wird, sondern sehr leicht, je nach der verschiednen Stimmung und Veranlassung, Aussprüche thun wird, die nicht zu einander zu passen scheinen. Hier gilt es eben, der Einwirkung der Zeit und der Umstände nachzuspüren; fast immer wird sich dann eine Lösung für den vermeintlichen Widerspruch bieten.

Die oben citierten Worte Mephistos bedürfen, wie gesagt, einer solchen Vermittlung nicht erst; aber auch wenn wir sie noch weiterhin zu dem Charakter des Mephistopheles in Beziehung setzen, bleiben sie im vollsten Einklang.

Mephisto ist der Geist, der stets verneint; nichts erkennt er an; von allem sieht er nur die Schattenseite. Wo die Engel in der herrlichen Schöpfung Gottes die schönste Harmonie erblicken, erscheint ihm alles verkehrt und zweckwidrig. Er sieht nur, wie der Mensch, die Krone der Schöpfung, elend dahinlebt und wie grade die Gabe der Vernunft, die ihn erhöhen sollte, ihn vielfach erniedrigt und elend macht.

In einem andren Momente, als Faust sich in seiner Verzweiflung von Vernunft und Wissenschaft lossagt, hat Mephisto einen andern Tadel bereit: Faust sage sich los von dem, was seine höchste Kraft sei. Alles hat Mephisto daran gesetzt, Faust von der Beschäftigung mit der Wissenschaft zum Genußleben zu führen; als dieser endlich den Verlockungen nachgiebt und willig erscheint, sich leiten zu lassen — da treten wiederum auf die Lippen des Verführers nur Worte des giftigsten Spottes und höhnenden Triumphes.

Dies die Einheit der beiden Stellen, die nach Fischer zwei verschiednen Dichtungen angehören müssen!

---

2. Wilhelm Scherer, aus Goethes Frühzeit.*)

Maßvoller und besonnener als Fischer verfährt Scherer in seinen Untersuchungen über den „Faust“ in der oben genannten Schrift. Einen Teil der von ihm gewonnenen Resultate kann ich mir aneignen; freilich wird auch hier zu kühnen Hypothesen und zu weit gehenden Folgerungen entgegen zu treten sein.

Daß der Plan des „Faust“ bei dem Dichter im Laufe der Zeit mancherlei Umwandlungen erfahren, ist im Hinblick auf die lange Entstehungszeit des Gedichts sehr erklärlich und soll von mir nicht bestritten werden. Aber zweierlei halte ich dabei fest: erstens, daß diese Umwandlungen sich nur auf mehr nebensächliche Ausführungen der Hauptidee, niemals auf diese selbst erstreckt haben (vgl. die oben citierte Aeußerung Goethes in seinem Briefe an W. v. Humboldt), und zweitens, daß die Spuren früherer Gestaltungen des Stoffes, die sich noch hier und da, wie ich zugebe, auch in der vorliegenden Dichtung finden, nirgend so stark hervortreten, daß sie die Einheit der Dichtung gefährdeten

*) W. Scherer, aus Goethes Frühzeit. Straßburg, Trübner, 1879. — Hier kommen nur die Abschnitte „der Faust in Prosa“ und „der erste Teil des Faust“ in Betracht. —

und diese als ein Werk voll innerer Widersprüche erscheinen ließen.

Träten diese Ueberbleibsel älterer Formen des Gedichts uns wirklich so störend entgegen, so wäre es wahrlich für den Dichter ein Leichtes gewesen, sie ganz zu tilgen, und oft würde die Aenderung weniger Sätze oder Worte hingereicht haben, den vollkommensten Einklang herzustellen. Demnach bieten die von Scherer und Anderen scharfsinnig aufgedeckten kleinen Dissonanzen, seien sie nun wirkliche oder bloß scheinbare, zwar der Wissenschaft, die nach der Entstehungsgeschichte des „Faust" fragt, interessante Aufschlüsse: für die Erklärung des uns vorliegenden Gesamtwerkes sind sie von geringerer Bedeutung und können die Würdigung der Dichtung als einer einheitlichen in keiner Weise erschüttern.

Scherer begründet zunächst seine schon in der „deutschen Rundschau" (August 1878) vorgetragene Hypothese, „daß ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf in Prosa schon zur Zeit des ersten „Götz" im Winter 1771 auf 72 zu Papier gebracht wurde und dann als Grundlage der Umarbeitung in Verse, etwa seit 1773, diente" (S. 76).

Der Beweis stützt sich namentlich auf eine Vergleichung der Sprache in den prosaischen Scenen der jetzigen Faustdichtung mit der Sprache der ersten und zweiten Recension des „Götz." „Zwischen der ersten und zweiten Fassung des „Götz" liegt eine Stilveränderung Goethes, und jene Scenen — insbesondere ist dies gesagt von der Scene mit der Ueberschrift

„Trüber Tag. Feld“ — stehen auf der Seite der ersten Fassung.“

Hiervon scheint mir so viel richtig, daß die prosaischen Scenen zu den ältesten der Dichtung gehören und in der angegebenen Zeit entstanden sein mögen. Dagegen kommt es mir bedenklich vor, deshalb schon von einem ältesten „Faust in Prosa“ zu sprechen. Scherer selbst redet in der oben angeführten Stelle zwar nur von einem mehr oder weniger ausgeführten Entwurf in Prosa, läßt aber später diese vorsichtige Beschränkung mehr und mehr fallen und nimmt, indem er für den Prosa-Faust einen gewissen Abschluß sucht, auch für die jetzt nur in Versen vorhandenen Stellen vielfach eine prosaische Vorlage an.*)

Ich meinerseits möchte die Existenz eines solchen „Faust in Prosa“ keineswegs für ausgemacht halten. Zwar hat ja Goethe auch später mehrfach eine ältere prosaische Fassung in Verse umgeschrieben, dies könnte also auch mit dem „Faust“ der Fall gewesen sein. Indes — warum sollte von diesem „Faust in Prosa“ nirgends eine Kunde geblieben sein? Oder warum sollte der Dichter später zwar das Meiste in Verse umgeschrieben, einzelne Scenen jedoch unangetastet in Prosa gelassen haben? In der Bearbeitung des „Tasso“, der „Iphigenie“ finden wir solche Ueberbleibsel der Prosa nicht,

---

*) Beachtenswert ist, was Schröer (Faust, erster Teil, Heilbronn, Gebr. Henninger, 1881, Einl. S. LXVI ff.) gegen diese Annahme bemerkt. —

wenn bei der letzteren auch hier und da Stellen begegnen, die im Metrum freier gehalten sind.

Mir ist es wahrscheinlicher, daß der Dichter je nach seiner Stimmung und dem behandelten Gegenstand die Scenen im ersten Entwurf bald in Prosa, bald in Versen hingeworfen hat, daß also die ältesten in Versen geschriebenen Stellen nicht jünger sind als die prosaischen. Ich stütze diese Ansicht darauf, daß der Dichter überhaupt hinsichtlich der poetischen Form im „Faust" mit der größten Freiheit verfährt. Mit scheinbarer Willkür bedient er sich der verschiedensten modernen und antiken Versmaße, bei näherer Betrachtung erweist sich diese Willkür freilich als die größte Kunst, indem fast durchweg die Form sich dem Inhalt in wunderbarer Weise anschmiegt und ihn an ihrem Teile zur Geltung bringt. Es verdient diese Eigentümlichkeit des Gedichtes noch eine eingehende Untersuchung, obwohl einige Erklärer, wie Düntzer und Schröer, bereits diesen Gegenstand ins Auge gefaßt haben.

Wie nun der Dichter mit den poetischen Formen wechselt, so konnte er auch recht gut hier und da prosaische Stellen unter die Verse mischen, wo ihm dies dem Inhalt angemessen schien. Dies ist der Fall in Stellen von der größten Leidenschaftlichkeit, wie in der Scene „Trüber Tag. Feld", oder von der größten Einfalt und Naturwahrheit, wie in der Liebeserklärung der Gartenscene, wo der Inhalt gleichsam den Fesseln der gebundnen Rede widerstrebt. Ich meine also, das Vorkommen prosaischer Stellen in einer der Form nach so mannigfaltigen Dichtung beweist noch nicht das Vor-

handensein eines ältesten „Faust in Prosa“, noch nicht die spätere Entstehung aller in Versen abgefaßten Partieen, noch nicht ihr Hervorgehen aus einer prosaischen Vorlage, wie Scherer sie annimmt.

So erscheint denn der „Faust in Prosa“ Scherers als eine Hypothese, die immerhin möglich, keineswegs aber erwiesen oder auch nur wahrscheinlich ist, und wir werden deshalb auch die aus derselben gezogenen Folgerungen mit Vorsicht aufzunehmen haben.

Scherer sucht nun zunächst die nach seiner Meinung schlechthin ältesten prosaischen Stellen auszunutzen, um dem ursprünglichen Plan des „Faust“ auf die Spur zu kommen, und meint, daß dieser von dem später ausgeführten „erheblich abwich“ (S. 81). Mit großem Scharfsinn sind alle die Ausdrücke aufgegriffen, die auf einen solchen älteren Plan hinzudeuten scheinen. Mich dünkt, daß hier die Worte oft allzusehr gepreßt werden, und daß ferner, wie ich schon andeutete, die wirklich nachweisbaren Dissonanzen sich nur auf Modifikationen der Ausführung einzelner Partieen, nicht auf den Hauptplan beziehen.

Wenn Faust in der Unterredung mit Mephisto vor der Kerkerscene von Gretchen sagt, sie sei „erbärmlich auf der Erde lange verirrt und nun gefangen“, so kann sich die Meinung, daß hier ein Motiv vorliegt, welches später ganz fallen gelassen sei, doch nur auf das etwas auffallende „lange“ und eine falsche Auslegung des „verirrt“ gründen.

Verirrt hat sich Gretchen allerdings „auf der Erde“ d. h. während ihres nun im Kerker abgeschlossenen Erden-

wandels, vielfach vom rechten Pfade verirrt: zunächst durch die zu nachgebende Liebe, sodann durch die, wenn auch unbeabsichtigte, Tötung der Mutter, am meisten verirrt, indem sie in halbem Wahnsinn ihr eigenes Kind ertränkte. Wir haben hier eine Kette von Verirrungen, die das arme Mädchen — wenigstens nach dem Urteil ihrer Umgebung — mit schwerer Schuld belastet haben, und so ist wohl auch der Ausdruck „lange verirrt" — im Sinne von „auf langen Irrpfaden umhergetrieben" — nicht anstößig. Wir brauchen deshalb nicht etwa an weitere sittliche Verirrungen, deren Darstellung der Dichter später fallen gelassen, oder wohl gar an ein wirkliches Umherirren und Umherschweifen zu denken. Ich kann mir nicht vorstellen, daß der Dichter jemals beabsichtigt haben sollte, Gretchens Schicksalen einen breiteren Raum im „Faust" einzuräumen, als er dies in der vorliegenden Fassung gethan hat; eben so wenig, welcher Art das nach Scherers Meinung fallen gelassene Motiv gewesen sein könnte. Wir haben also hier nur eine etwas überschwängliche Ausdrucksweise, wie sie dem Charakter der ganzen Scene entspricht.

Uebrigens hat von Loeper in der zweiten Ausgabe eine andre Interpunktion der Stelle. Er schreibt: „Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde! Lange verirrt und nun gefangen!" Ich weiß nicht, worauf sich diese Aenderung gründet, möchte aber im Ganzen doch der alten Abteilung der Worte den Vorzug geben.

Die „abgeschmackten Zerstreuungen" ferner, in denen Mephisto Faust gewiegt, indes Gretchen in das tiefste

Elend geriet, sind ohne Zweifel ausreichend repräsentiert durch die Vorgänge der Walpurgisnacht, und auch hier dürfte schwerlich ein irgend erhebliches Abweichen von einem früheren Plane vorliegen.

Eine wirkliche Differenz ist anzuerkennen in der Art, wie in der besprochenen Prosascene das Auftreten Mephistos in Hundsgestalt geschildert wird gegenüber seiner Einführung als Pudel in der bekannten Scene vor dem Thor. Es ist einigermaßen befremdend, wenn wir hören, daß es Mephisto „oft nächtlicher Weise gefallen habe, vor Faust herzutrotten, dem harmlosen Wanderer vor die Füße zu kollern und sich dem niederstürzenden auf die Schultern zu hängen." Die Dichtung hat uns wenigstens bis dahin nur ein einmaliges Erscheinen des Mephisto in Hundsgestalt vorgeführt, und hier tritt er nicht neckend und foppend auf, sondern schmeichelt sich als gelehriger Pudel bei Faust ein.

Da haben wir also eine echte, veritable Differenz! Wird sie aber den „Faust" auseinander sprengen und die Einheit der Dichtung zerstören? Scherer zieht diese Konsequenz nicht; da indes immerhin zu fürchten ist, daß ein Anderer nach ihm seine Entdeckungen in dieser Richtung verwerten möchte, so ist es wohl gut, hier an einem Beispiel sich die Entstehung und die Tragweite dieser Differenzen im „Faust" klar zu machen.

Was ist das Wesentliche bei der Sache? Doch nur, daß Goethe den Mephisto sich Faust in der Gestalt eines Hundes nahen läßt, wie schon in der alten Sage der höllische Geist den Zauberer in Hundsgestalt begleitet. Nun mag er sich anfänglich diese Annäherung in der

roheren Weise gedacht haben, wie sie die Prosascene schildert, bei der Ausführung der Scene selbst aber ward ihm die Unmöglichkeit einer derartigen Darstellung klar, und er gab der Art der Einführung den Vorzug, die uns in der vorhandenen Dichtung entgegentritt. Der Gedanke der Abweichung kam ihm jedenfalls während der ersten Ausarbeitung, denn auch wer einen prosaischen Faust annimmt, wird nicht voraussetzen, daß darin etwa das vor die Füße Kollern und sich auf die Schultern Hängen auf die Bühne verlegt worden sei.

Was liegt also vor? Der Dichter hat bei der Ausarbeitung seines Werkes die erste Begegnung des Mephisto mit Faust in feinerer, schicklicherer Weise dargestellt, als er sich dieselbe beim ersten Entwurf gedacht hat; er hat aber in der wahrscheinlich etwas früher abgefaßten Prosascene die Spuren der anfänglichen roheren Vorstellung zu tilgen unterlassen, entweder weil er die Abweichung übersah, oder weil er sie für zu unwesentlich hielt.

Wir erhalten also immerhin durch Beobachtung solcher kleiner Differenzen einen Einblick in das Verfahren des Dichters bei der Ausarbeitung des Werkes, sind aber durch nichts berechtigt, deshalb nun sofort von einer älteren und jüngeren Dichtung, die nicht mit einander zu vereinen seien, von klaffenden Widersprüchen, die die Einheit des Werkes zerstören, von einer Abänderung des Hauptplanes u. dergl. mehr zu reden. Aus solchen Widersprüchen, die der Dichter mit einem Federstrich hätte beseitigen können, wenn er sie für erheblich gehalten hätte, erwächst der Einheit der Dichtung

keine Gefahr; eine solche würde erst entstehen, wenn in den grundlegenden Momenten der Dichtung unlösbare Widersprüche zu tage träten. Daß dies nicht der Fall ist, habe ich in meiner Erläuterung eingehend dargethan.

Auch die folgenden Bemerkungen Scherers weisen solche fundamentale Abweichungen nicht nach. Daß Mephisto bereits im ersten Entwurf nicht etwa als ein Diener und Abgesandter des Erdgeistes, sondern als Verkörperung des Bösen, als Höllengeist erscheint, habe ich schon oben Fischer gegenüber nachgewiesen und gezeigt, wie auch die von Scherer zum „Faust in Prosa" gerechnete Scene „Trüber Tag. Feld" uns in Mephistopheles durchaus den Teufel erkennen läßt.

Wenn Scherer also (S. 82) von Mephisto sagt: „er ist kein Teufel demnach, aber ein Geist, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt", so kann ich die hier aufgestellte Unterscheidung in keiner Weise anerkennen. Wenn etwas im „Faust" feststeht, so ist es dies: der „nichtswürdige", „am Verderben sich letzende", „über das Schicksal von Tausenden gelassen hingrinsende", „die teuflischen Augen ingrimmend im Kopfe herumwälzende" Geist ist eben — der Teufel!

Im Folgenden konstatiert Scherer teils Uebereinstimmung des ersten Prosaentwurfs mit der später veröffentlichten Dichtung, teils glaubt er neue Abweichungen zu erkennen. Daß Goethe manche ursprünglich geplante Scene später bei seite gelassen, ist ja unbestreitbar; dies zeigt schon ein Blick auf die uns überkommenen

Paralipomena zum „Faust“. Nicht alles von dem ihm reichlich zuströmenden Stoff konnte er gebrauchen. Um den Hauptstamm zu schönem Wachstum zu bringen, schnitt er manchen zu üppig wuchernden Schoß ab, dessen einstiges Vorhandensein wohl auch jetzt noch eine Narbe andeutet. Eine gerechte Kritik wird aber fast überall*) nur eine weise Beschränkung zu üppigen Wuchses, nicht eine willkürliche Verstümmelung in diesem Verfahren erkennen müssen.

Ein Zweites ferner, das ich mit Nachdruck hervorheben möchte, ist dies, daß wohl mancherlei, was der Dichtung später nicht einverleibt wurde, dem Geiste des Dichters vorgeschwebt haben mag, daß aber schwerlich davon mehr zur Ausarbeitung gelangt ist, als uns die überlieferten Paralipomena bieten.

Wenn Scherer auf Grund der Stelle II 1, 1621 ff. meint, der Dichter habe ursprünglich darstellen wollen, wie Faust vor seinen Verfolgern in die Wildnis entwichen sei und sich dort dem Teufel übergeben habe, so habe ich schon in meiner Erläuterung der betreffenden Stelle die Möglichkeit gezeigt, sie mit der vorliegenden Dichtung zu vereinigen.

Scherer nimmt (S. 84 f.) an, daß für Fausts Flucht in die Einöde „eine Disputationsscene entscheidend war, in welcher Faust, durch die Erscheinung des Erdgeistes kühn gemacht, zu weit herausging und vielleicht selbst dem toten Fakultätswissen die unmittel-

*) Doch vergleiche meine Ausführungen über den Schluß der beiden Walpurgisnachtsceneu, besonders der klassischen. —

bare Unterweisung der Natur und der Geister entgegenhielt. Hartnäckiger Widerstand konnte ihn dazu fortreißen, seine eigne Erfahrung zu enthüllen: dann war er als Zauberer erkannt, Lebensgefahr drohte und Flucht wurde notwendig." Eine solche Entwicklung könne man sehr wohl in den prosaischen „Faust" zurückversetzen.

Mir scheint die Annahme eines solchen Disputationsaktes, infolge dessen sich Faust vor seinen Gegnern in die Wildnis habe flüchten müssen, nicht haltbar. Die von Goethe wirklich geplante Disputation, deren Fragmente in den Paralipomenen vorliegen, diente ganz anderen Zwecken, nämlich der Einführung und Charakterisierung Mephistos als fahrenden Scholasten: nirgends findet sich hier eine Andeutung, die Scherers Vermutung begünstigte. Neben dieser Disputation aber noch eine zweite im Sinne der Scherer'schen Hypothese anzunehmen, wird wohl kaum jemand in den Sinn kommen: wir dürfen dem Dichter eine solche Wiederholung ganz gleichartiger Scenen nicht zutrauen.

Wenn schließlich Mephisto sich in der Scene „Wald und Höhle" damit brüstet, Faust vor dem Selbstmord bewahrt zu haben (2914 f.):

„Und wär' ich nicht, so wärst du schon
Von diesem Erdball abspaziert" —

so habe ich ebenfalls schon in meiner Erläuterung (S. 146 f.) gezeigt, wie diese Aeußerung durchaus zu dem Verlauf der jetzigen Dichtung paßt.

Auch wer meinen Ausführungen nicht in allen Punkten zustimmt, wird nach alledem jedenfalls zugeben, daß die Annahme eines einigermaßen zusammenhängenden

„Faust in Prosa“, so wie eines besonderen abweichenden Planes desselben auf sehr unsicherem Boden steht, und daß auch von dieser Basis aus ein wirklicher Widerspruch im Grundplan des vorliegenden Werkes nicht nachweislich ist.

Hinsichtlich der folgenden Bemerkungen Scherers zu den Gretchenscenen und zum zweiten Teil des „Faust“ darf ich mich kurz fassen. Wenn irgend eine Partie des „Faust“ den Eindruck innerlicher Geschlossenheit macht, so ist es die Gretchentragödie (vgl. meine Ausführungen oben, besonders S. 196 f.); werden also auch hier Unterschiede und Lücken durch die Lupe der historischen Kritik wahrnehmbar, so können diese jedenfalls nur unbedeutend sein und für die ästhetische Beurteilung des Gedichtes nicht in das Gewicht fallen.

So wird der unbefangene Zuschauer kaum die Frage aufwerfen, wie Faust Gretchens trauriges Schicksal erfährt. Thut er dies aber, so genügt ihm gewiß die Andeutung in der Walpurgisnacht, wo durch die Erscheinung des Idols, das „dem guten Gretchen gleicht“ und dessen „schönen Hals ein einz'ges rotes Schnürchen schmückt, nicht breiter als ein Messerrücken“, in Faust bange Ahnungen erweckt werden. Zeigt uns nun die folgende Scene Faust als Wissenden, in Verzweiflung über das Schicksal Gretchens, so liegt jedem doch die Annahme nahe, daß Faust im Verfolg der nur zurückgedrängten, nicht beschwichtigten bösen Ahnungen Mephisto unterdes zur Offenbarung der Wahrheit gezwungen hat. Einen ernstlichen Vorwurf wird niemand dem Dichter daraus machen wollen, daß er diese Mitteilung selbst nicht auf

die Bühne gebracht hat, sondern uns nur ihre Nachwirkung auf Faust zeigt; noch weniger wird man etwa hier eine wirkliche Lücke der Dichtung konstatieren oder die Einheit der Handlung angreifen wollen.

Ich darf deshalb in Verfolgung meiner Zwecke von der Notiz, die wir in den Paralipomenen finden, absehen; hier war geplant, daß Faust das Schreckliche auf dem Brocken durch das Geschwätz der „Kielkröpfe“ (Kinder des Teufels und der Hexen) erfährt. Scherer bringt die Entdeckung der Wahrheit mit der Scene am Rabenstein (Nacht. Offen Feld) in Verbindung. Ich lasse dahingestellt, ob Goethe sich beim Niederschreiben der Stelle diesen Zusammenhang vorgestellt hat; die unheimliche Parallele mit Gretchens bevorstehendem Geschick drängt sich auch in der vorliegenden Scenenfolge jedem Zuschauer oder Leser auf.

Was nun schließlich die Vermutungen betrifft, die Scherer an die geringen prosaischen Fragmente der Paralipomena des zweiten Teiles knüpft, so brauche ich hier nicht näher auf dieselben einzugehen. Ich hebe nur hervor, daß diese Bruchstücke ungefähr der Situation des jetzigen ersten Aktes des zweiten Teils entsprechen und die Zustände am Hof persiflieren. Im Uebrigen sind sie so dunkel und in sich so wenig zusammenhängend, daß es, wie auch Scherer anerkennt, sehr gewagt scheint, die Lücke zwischen ihnen auszufüllen und weitere Schlüsse auf den etwa geplanten Verlauf der Handlung zu ziehen.

3. Scherer und Schröer über Margarete und Gretchen.*)

Scherer und Schröer haben, wie schon früher Düntzer, darauf aufmerksam gemacht, daß der Name der Geliebten Fausts in der einen Scenenreihe in der Personenbezeichnung außerhalb des Textes durchweg Gretchen, in der anderen Margarete genannt wird. Es werden hieraus Schlüsse auf die verschiedne Abfassungszeit dieser Scenen gezogen. Allerdings stimmen diese Schlüsse wenig zusammen.

Scherer (S. 97) findet, daß die Gretchenscenen einen entschieden tragischen Charakter haben, die Margaretenscenen eher heiter zu nennen sind. (Auf die Kerkerscene mit der Schreibung „Margarete" paßt dies freilich sehr wenig.) Ferner sucht Scherer hinsichtlich der Behandlung des Metrums Unterschiede fest-

*) Scherer, aus Goethes Frühzeit S. 97 ff. — Schröer, die Entstehung von Goethes „Faust", Aufsatz in Westermanns Monatsheften, August 1879. Uebereinstimmend hiermit ist der Gang der Untersuchung und das Resultat in der kürzlich erschienenen Faustausgabe, die ich noch während des Druckes dieser Schrift wenigstens habe vergleichen können: Schröer, Faust von Goethe, erster Teil, Heilbronn, Gebr. Henninger, 1881. —

zustellen, hält aber selbst die hierauf sich stützenden Folgerungen nicht für zwingend. Schließlich meint er, daß zwischen den beiden Scenengruppen — er hält die mit der Bezeichnung Margarete für die spätere — die Vollendung des „Werther" und vielleicht das Studium des Spinoza liegen möge (S. 99).

Schröer bemerkt, die Schreibung Gretchen finde sich in allen Scenen, die mehr einzelne, Gretchens Wesen charakterisierende Bilder als einen Fortschritt der Handlung gäben (z. B. Gretchen am Spinnrad, am Brunnen, im Zwinger, im Dom und in der Valentinscene). Er hält, abweichend von Scherer, die Gretchenscenen für die späteren, die Margaretenscenen, auch die dem Fragment nicht angehörige Kerkerscene, für älter.

Da muß uns nun schon der Umstand, daß auf dieselbe Wahrnehmung so entgegengesetzte Schlüsse gebaut werden, vorsichtig machen. Ist wirklich eine verschiedne Abfassungszeit anzunehmen, so muß doch, wenn es so schwer fällt, das Frühere oder Spätere herauszufinden, der zu Grunde liegende Plan in der Hauptsache derselbe gewesen sein. In der That glaube ich im ersten Teil dieser Schrift von einer Scene zur andern nach ihrer jetzigen Anordnung einen stetigen Fortschritt der Handlung nachgewiesen zu haben.

Ferner möchte ich betonen, daß die nach den Scenen verschiedne Schreibung des Namens sich nicht auf den Text erstreckt, sondern sich nur in der Personenbezeichnung außerhalb des Textes findet. In den Versen des Textes selbst erscheint, wie schon Scherer bemerkt,

fast durchweg Gretchen, daneben auch Gretel (3275), Gretelchen (2517) und einmal Margretlein (2471), während kurz vorher in derselben Rede Gretchen steht (2457).

Dadurch wird die Bedeutung der besprochnen Unterscheidung wesentlich abgeschwächt, denn es ist klar, daß außerhalb des Textes aus irgend welchem Grund noch nachträglich die Form des Namens für einen Teil des Manuskripts leicht geändert werden konnte, während eine Korrektur in den Versen selbst schon aus metrischen Gründen schwieriger war.

Doch noch mehr! Die gemachte Wahrnehmung ist, was beide Forscher übersehen zu haben scheinen, auch für die Personenbezeichnung außerhalb des Textes nicht einmal durchweg zutreffend. In der Scene „der Nachbarin Haus“, in welcher Mephisto Marthen den Tod ihres Mannes erzählt, finden sich die Formen „Margarete“ und „Gretchen“ dicht neben einander; v. 2650 f. heißt es:

„Mephisto (zu Gretchen): Wie steht es denn mit ihrem Herzen?
Margarete: Was meint der Herr damit?“

So viel ich sehe, ist dies die einzige Stelle, wo sich der Name „Gretchen“ außerhalb des Textes zusammen mit „Margarete“ findet: sieht dies nicht so aus, als habe der Dichter bei einer nachträglichen Abänderung des Namens aus der traulichen Koseform in die vollere, mehr officielle Gestalt dieses eine „Gretchen“ übersehen, das vielleicht ursprünglich auch außerhalb des Textes in allen Scenen stand?

Ich spreche dies nur als eine Möglichkeit aus, denn immerhin bliebe zu erklären, warum die Abänderung dann nicht für alle Scenen konsequent durchgeführt wäre (hierüber könnte nur das Originalmanuskript Auskunft geben): so viel wird man mir wenigstens zugestehen, daß die uns jetzt vorliegende verschiedne Namensschreibung immerhin ein sehr unsichres Kennzeichen für die Abfassungszeit ist.

Für die Einheitlichkeit des Planes der Dichtung, um die sich unsre Untersuchung dreht, ist diese Frage überhaupt von nebensächlicher Bedeutung. Wichtiger wäre, wenn sich innerhalb der Gretchentragödie im Inhalt der einzelnen Scenen Widersprüche zeigten.

Solche Widersprüche meint man nun auch gefunden zu haben namentlich in Beziehung auf den Tod Valentins und den der Mutter Gretchens. Dem gegenüber verweise ich, um mich nicht zu wiederholen, auf die im ersten Teil meiner Schrift gegebene Erläuterung (vgl. besonders S. 167 f. und S. 170 ff.). Hier möchte ich nur noch auf eine Ausführung Scherers kurz eingehen. Scherer sagt (a. a. O. S. 95): „Ich habe schon S. 76 angedeutet, daß ich XVI (die Scene im Zwinger) für eine Variante von XVII (der Domscene) halte. Ich meine: als Goethe XVI verfaßte, hatte er nicht die Absicht, das Stück neben XVII stehen zu lassen, sondern er wollte XVII dadurch ersetzen. Beide Mal dasselbe Motiv: Gretchen betend, von ihren Gedanken gefoltert. In der älteren Fassung mehr dramatisch-furchtbar, in der jüngeren mehr lyrisch-tröstlich ausgeführt“ u. s. f. Scherer hält also die Domscene für älter als die Scene

im Zwinger. Nun wird aber in der Domscene der Tod der Mutter erwähnt, in der Zwingerscene nicht. Wollte man einen älteren Plan annehmen, der nichts vom Tode der Mutter wüßte, so müßte umgekehrt in der älteren Domscene vom Tod der Mutter nicht die Rede sein, wohl aber könnte dies der Fall sein in der jüngeren Zwingerscene.

Ich will mit dieser Ausführung nur zeigen, wie wenig sich aus solchen kleinen Differenzen auf abweichende Pläne der Gesamtdichtung schließen läßt.*)

Ich glaube mich für diesmal mit dem bisher zur Abwehr der Angriffe auf die Einheit der Dichtung Gesagten begnügen zu können und möchte erst die Wirkung meiner Einwendungen abwarten, ehe ich die Verteidigung, wo es etwa noch nötig sein sollte, fortsetze. Das Prinzip, aus welchem meine Schrift geschrieben ist, wird, wie ich hoffe, dem aufmerksamen Leser klar geworden sein: sie richtet sich nicht gegen die Forscher, welche durch eindringende Untersuchungen über die Entstehung des „Faust“ Licht zu verbreiten wünschen und durch Aufdeckung bisher verborgner Beziehungen zu den Lebensumständen und zu den übrigen Schriften Goethes gewiß auch wertvolle Beiträge zum Verständnis dieser Schöpfung zu liefern vermögen: sie richtet sich nur gegen die Unbesonnenheit, mit der hier und da wirkliche oder oft auch nur vermeintliche Resultate dieser historisch-kritischen Forschung benutzt werden, um über das Kunst-

*) Dies thut auch Scherer an der betreffenden Stelle nicht, wohl aber haben Andere solche Folgerungen gezogen.

werk, das ein Palladium unsrer Nation sein sollte, ungerechte Urteile zu fällen und den großartigen und weise zusammengefügten Bau desselben in seine Atome aufzulösen. Nein, nicht eine Reihe widerspruchsvoller, bunt zusammengewürfelter Scenen ist Goethes „Faust“, sondern trotz mancher Spuren einer langen Entstehungszeit ein einheitliches Kunstwerk von wunderbarer Tiefe und unerschöpflicher Fülle, an dem sich hoffentlich noch viele Generationen mit wachsendem Verständnis erfreuen werden.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

